# Englische Hamlet Darsteller

und

# Darstellung im 17. und 18. Jahrhundert

## Beiträge zur englischen Theater-Geschichte

---

## Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

in der

Philosophie (I. Sektion)

verfaßt und einer

hohen philosophischen Fakultät

der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt am 5. Juli 1912

von

Ernst Pündter

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

---

*'Pity it is, that the momentary Beauties flowing from an harmonious Elocution, cannot like those of Poetry, be their own Record!'*

Colley Cibber, Apology.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Schick.

# LEBENSLAUF.

Ich, Ernst Theodor Martin Pündter, wurde geboren am 23. Mai 1884 in München als zweiter Sohn des p. k. Oberleutnants Franz Pündter († am 5. Juni 1905). In meiner Vaterstadt besuchte ich die Volksschule und vom Jahr 1894 an das Kgl. Luitpold-Gymnasium, das ich am 14. Juli 1903 mit dem Reifezeugnis verließ. In den Jahren 1903—1907 widmete ich mich dem Studium der neueren Sprachen und Literatur und bereitete mich gleichzeitig auf den Beruf als Schauspieler vor. Von 1907—1909 am Stadttheater in Halle an der Saale tätig, mußte ich ab Herbst dieses Jahres meiner Einjährigen-Dienstpflicht beim K. b. 1. Infanterie-Regiment in München nachkommen. Seit Oktober 1911 bin ich an das großherzogliche Hoftheater in Neustrelitz als Regisseur und Schauspieler verpflichtet, dem ich auch zur Zeit noch anzugehören die Ehre habe.

Ernst Pündter.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548303_0075

# INHALT.


Seite

Einleitung . . . . . 7

I. Abschnitt: Die englische Renaissancebühne bis 1642.

1. Kapitel: Burbage und die elisabethanische Bühne . 13

2. Kapitel: Burbage's erster Nachfolger und die englische Bühne bis zur Revolution i. J. 1642 42

II. Abschnitt: Die englische Bühne während und nach der Restoration bis zum Auftreten Garricks i. J. 1742.

3. Kapitel: Betterton's Leben und Wirken . . . . 57

4. Kapitel: Betterton's jüngere Zeitgenossen Wilks und Powell . . . . . 107

Bibliographie . . . . . 129

Liste englischer Hamlet-Darsteller . . . . . 135

Nachweis von Hamlet-Vorstellungen zwischen 1660—1830 . . . . . 137

# EINLEITUNG.

Unendlich groß ist die Zahl der Werke, die sich im Laufe von drei Jahrhunderten mit der Deutung jenes ungelösten Rätsels Hamlet befaßt haben. Seit der berühmten kongenialen, wenn auch nicht restlosen Erklärung, die uns Goethe im „*Wilhelm Meister*" gegeben [1], haben sich Berufene und Unberufene mit oft bewundernswerter Ausdauer dieses Stoffes bemächtigt, um ihre Gedanken darüber in bändefüllenden Schriften zum Ausdruck zu bringen. Leider war aber diese Beschäftigung mit einem der Meisterwerke der dramatischen Weltliteratur meist einseitiger Natur, indem fast ausschließlich die ästhetische oder philologisch-historische Erklärung des Stoffes den Mittelpunkt des Interesses bildete. Die Bühnengeschichte des Dramas blieb bis vor kurzem völlig unberücksichtigt.

Erst in neuester Zeit ist durch die beiden preisgekrönten Arbeiten von Alexander von Weilen und Adolf Winds einiges Licht auch in diesen Teil der Hamletforschung gekommen [2]. Allerdings nur für Deutschland; für die englische Bühne haben wir immer noch keine zusammenhängende Schilderung größeren Maßstabs, die das weitzerstreute Material geordnet vorführt. Einem Teil dieses Mangels soll die vorliegende Arbeit abhelfen, indem sie den Versuch unternimmt, die Verkörperung der Hamletrolle durch die Darsteller der englischen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts zu verfolgen, sowie die sich bei dieser Betrachtung aufdrängenden Bilder über die Darstellung des Stückes wiederzugeben. Freilich stellt sich einer derartigen Untersuchung in Deutschland die große Schwierigkeit in den Weg, das in Sammelwerken, Biographien und Zeitschriften verstreute Quellenmaterial aufzutreiben. Dazu kommt noch die teilweise Unzuverlässigkeit mancher dieser Quellschriften, die aber trotz allem mangels anderer Belege zu Rate gezogen werden müssen. Nicht zuletzt dürfte auch der eine oder andere Verfasser jener Berichte über frühere Vorstellungen nicht immer vorurteilslos und unbeeinflußt gewesen sein. Von jeher steckt ja gerade in der Beurteilung schauspielerischer Leistungen, mehr als in jeder anderen Gattung der Kunstkritik, ein stark persönliches Element. Schon Lessing weist in seinem Vorwort zur „*Hamburgischen Dramaturgie*"

[1] Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, viertes und fünftes Buch.

[2] Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, Berlin 1908. Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. III.
Adolf Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1909. Schriften der Gesellschaft für Theater-Geschichte, Bd. XII.

darauf hin, daß nicht jeder Kritiker zu unterscheiden weiß, was des Darstellers und was des Dichters ureigenstes Verdienst ist. Und während der Beurteiler eines gemalten, eines geschriebenen Kunstwerkes vor einem von der Persönlichkeit des Erzeugers losgelösten Objekt steht, das er jederzeit zu erneuter künstlerischer Betrachtung verfügbar hat, ist das Objekt der Schauspielkritik identisch mit dem Subjekt des Schaffenden, und gehört kaum entstanden schon der Vergangenheit an. *„Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab"* und das, was zur kritischen Betrachtung übrig bleibt, ist nur mehr ein durch die Kraft der Erinnerung heraufbeschworenes Bild, das noch dazu von zwei Stimmungen beeinflußt ist; jener, in der das Bild aufgenommen, und der zweiten, während welcher es reproduziert und schriftlich fixiert wurde. Rechnet man dazu noch die Syn- und Antipathieen, denen der Beurteiler, oft ohne es selbst zu fühlen, unterworfen ist, und die ihren Einfluß unmerklich aber sicher zur Geltung bringen, so erhellt daraus, mit welcher Vorsicht die vorhandenen Quellen benutzt werden müssen.

Und doch gehört es sowohl für den Theaterfachmann wie für den das Theater mit Interesse verfolgenden Laien mit zu den anziehendsten Aufgaben, die Darstellungsgeschichte einer Rolle zu verfolgen. Nichts liegt mir dabei ferner, als an dieser Stelle absolute Werturteile über die einzelnen Hamletdarsteller des Inselreiches abgeben zu wollen. Solche Urteile müßten notwendigerweise von einer bestimmten Geschmacksrichtung aus geschehen, und, da jedermann ein Kind seiner Zeit ist, würden auf diese Weise die gerade heute geltenden Anschauungen in ästhetischen Dingen zum Richter über frühere bestellt. Aber jede Zeit hat ihren eigenen Stil, ihre eigene Vorliebe und Abneigung. Worauf es mir vielmehr ankommt, ist der Versuch, eine Art Entwicklungsgeschichte der Rolle in ihren Hauptvertretern zu geben. Es handelt sich also darum, auf der einen Seite die Verschiedenartigkeit und die Änderungen, denen Auffassung und Darstellung Hamlets seit seinem Erscheinen auf der englischen Bühne unterworfen waren, festzustellen, andrerseits soll aber auch die Macht der Tradition gezeigt werden, die das Theater und alles, was mit ihm zusammenhängt, beherrscht. Dieses zähe Festhalten am Überkommenen, das bei der Bühne tiefer als man auf den ersten Blick glauben könnte, eingewurzelt ist, hat auch seinen guten Grund. Der führenden, wirklich tonangebenden Größen im Reiche Thaliens sind nur wenige. So kommt es, daß sich der minder bedeutende Darsteller nach den bereits bewährten und bewunderten Mustern richtet, daß er das als wirkungsvoll Erprobte skrupellos übernimmt, oft ohne sich vorher die Frage zu stellen, ob es auch zu seiner Persönlichkeit paßt. Freilich — an eine Tradition im Sinne der in Frankreich gehegten

dürfen wir beim englischen Bühnenkünstler nicht denken. Dazu ist er viel zu sehr Germane, Denker und Grübler, auch Eigenbrödler, wenn man es so bezeichnen will. Von den wirklich hervorragenden unter den englischen Schauspielern hat sich so ziemlich jeder seinen eigenen Stil gebildet. Ich nenne nur Namen wie Burbage, Betterton, Garrick, Barry, Kemble, Kean, Macready und jedesmal steht vor unserem geistigen Auge eine scharf umrissene Gestalt, die ihre, ausschließlich und nur ihr eignenden, Sonderheiten hat. Denn eine Schule, die in künstlerischen Dingen Generationen hindurch von gesetzgeberisch maßgebendem Einfluß gewesen wäre, wie es in Frankreich der Fall war, gab es in England nie.

Ich glaube kaum, daß ich mich rühmen kann, eine numerisch vollzählige Liste, in der jeder englische Berufsschauspieler, der in dem behandelten Zeitraum einmal den Hamlet gespielt hat, genannt wäre, aufgestellt zu haben. Ein derartiges Unternehmen könnte wohl nur unter Zuhilfenahme der Schätze der Bibliothek des Britischen Museums und — für die neuere Zeit — englischer Theaterarchive von Erfolg gekrönt sein. Aber das war ja auch weniger Zweck der Untersuchung, der es mehr auf das Hervorheben bedeutsamer Momente in der Darstellungsgeschichte ankommt. Daß ich dabei, wo nur immer angängig, am liebsten die zeitgenössischen Quellen im Original habe sprechen lassen, glaube ich nicht entschuldigen zu müssen. Das Bild, das wir auf diese Weise von den längst vergangenen Größen englischer Bühnenkunst gewinnen, wird dadurch um so lebhafter und anschaulicher.

Bei näherer Betrachtung des Stoffes tritt uns die eine Erscheinung deutlich vor Augen: daß nämlich die Geschichte der englischen Hamlet-Darsteller die Geschichte der hervorragenden englischen Schauspieler überhaupt ist. Wer sich im Inselreiche als Bühnenkünstler einen Namen machen wollte, konnte dies nicht anders tun, als durch Bewährung seiner Kräfte an den schwierigsten, allerdings zugleich auch dankbarsten Aufgaben, die je ein Dichtergenius dem nachschaffenden Künstler gestellt — an Shakespeare! Und noch etwas fällt uns auf! Alle großen Schauspieler englischer Sprache und Nation gingen und gehen heute noch von der londoner Bühne aus. Hier mußte sich ein Künstler erst bewährt haben, wenn er den Anspruch erheben wollte, mehr als eine vorübergehende Tagesgröße zu sein. Eine Erscheinung, die in dem kulturell-politischen Leben Englands und seiner Zentralisation am Hofe in London ihren Ursprung hat.

I. Abschnitt.

# Die englische Renaissancebühne bis 1642.

## 1. Kapitel.

# Burbage und die elisabethanische Bühne.

*'I value a worthy actor by the corruption of some few of the quality, as I would doe gold in the oare.'*

*Thomas Overbury, Characters.*

Der Einfluß, den die große Geistesbewegung des ausgehenden Mittelalters, die Renaissance, auf fast alle Kulturvölker des Abendlandes ausgeübt, war von einer außerordentlich befruchtenden Wirkung. Nicht zuletzt auch auf das englische Volk, das diesem Einfluß zum großen Teil die höchste Blüte seiner nationalen dramatischen Kunst zu danken hat.

Es ist notwendig, sich das Milieu jener Zeit ins Gedächtnis zu rufen, um ihre Bühne richtig zu verstehen. Ebenso wie wir den Schauspieler nur dann ganz begreifen, wenn wir ihn im Zusammenhang mit seinem Publikum betrachten, ebenso müssen wir uns der Beziehungen der dramatischen Literatur jener Zeit zu dem realen Leben, dessen Abbild und Spiegel sie ja sein soll, bewußt werden. Und dies um so mehr, als sich der ungeheure nationale Aufschwung und die politische Ausdehnung Englands unter der glückgesegneten Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) auch im geistigen Leben des Volkes deutlich bemerkbar macht. Der Wagemut, der Zug ins Große, der jene Epoche besonders auszeichnet, spiegelt sich vor allem in ihrer Dichtung wieder. Es war eine Zeit, der das dramatische Element auch im Leben ungemein lag. Weder Epos noch Lyrik hätten den Menschen jener Tage das werden können, was ihnen das Drama wurde — eine nationale Dichtung.

Außerordentliche Begebenheiten und abnorme Charaktere der Geschichte aller Zeiten und Völker begegnen uns in ihr. Im Handeln ein hastendes Immervorwärtsdrängen, das den bestürzten Hörer kaum zu Atem kommen läßt! Ja, die Fülle des Inhalts droht oftmals das Gefäß der Form zu zersprengen. Aber bei aller Formlosigkeit, bei allem Hang zur Ungebundenheit spürt man doch auf Schritt und Tritt den geschickten Wurf des Bühnenpraktikers, der instinktmäßig fühlt, wie er sein Publikum packen muß, um es mit sich fortzureißen. Kein Wunder auch! Sind doch häufig noch Dichter und Schauspieler in einer Person vereinigt. Ich erinnere nur an Männer wie

Ben Jonson, Field und den berühmtesten unter ihnen, Shakespeare. Auf die Frage, inwieweit die zeitgenössische Bühne den hohen Anforderungen, die eine derartige literarisch-dramatische Reinkultur an sie stellte, gerecht zu werden vermochte, müssen wir uns notwendigerweise die Geschichte ihrer Entwicklung während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor Augen halten. Es ist die Geschichte eines glänzenden Wachstums innerhalb kürzester Frist. Noch zu Beginn von Elisabeths Regierung besaß London überhaupt kein ständiges Theater. Die Schauspielergesellschaften, die dem dramatischen Unterhaltungsbedürfnis der Bevölkerung nachkamen, behalfen sich mit provisorisch errichteten Gerüsten in den Höfen der Wirtshäuser und säkularisierten Klöster. Dieser Zustand änderte sich aber bald. Im Verlauf der siebziger Jahre entstanden in London nicht weniger als acht Theater. Zur gleichen Zeit erwuchs der Bühne und den Schauspielern ein eifriger Freund und Gönner in der Person von Sir Robert Dudley ⟨seit 1564 Graf von Leicester⟩. Er erwirkte für seine unter Leitung von James Burbage, dem Vater des ersten Hamlet-Darstellers, stehende Truppe von der Königin ein Patent ⟨datiert vom 10. Mai 1574⟩, wodurch dieser Gesellschaft — den *'Leicester's Men'* — Spielerlaubnis für das ganze Königreich zugesichert wurde.[1]⟩

James Burbage war ein recht rühriger Mann, der sich um die rasche Entwicklung der Londoner Theater manches Verdienst erworben hat. Seines Zeichens ursprünglich Schreiner und Zimmermann, gehörte er seit 1574 zu den Leicester-Spielern, als deren Leiter er im Jahre 1576 mit geliehenem Geld das erste Gebäude errichtete, das ausschließlich Theaterzwecken dienen sollte. Um den vorauszusehenden Streitigkeiten mit den puritanisch gesinnten Kreisen der Stadtverwaltung von vornherein zu begegnen, wählte er dazu den im Norden der Stadt außerhalb des Bannrechts der City gelegenen Boden der früheren Priorei von Holywell. Der Name des Gebäudes *'The Theatre'* sagt schon, daß es für London und damit natürlich für England überhaupt der erste derartige Bau, das Theater par excellence war.[2]⟩ Noch eine zweite ständige Bühne verdankte die Stadt diesem betriebsamen Unternehmer, nämlich das Blackfriars-Theater, das er im Jahre 1596 als Privat- und Winter-Theater im Bezirk des aufgelassenen Dominikaner-Klosters ⟨daher der Name des Theaters!⟩ im Süden errichtete. Der Einspruch, den sowohl der Lordmayor von London als auch die Umwohnerschaft gegen die geplante Errichtung eines Schauspielhauses

[1]⟩ Maas, 9—10 und 196.

[2]⟩ Fairman Ordish erklärt den Namen allerdings ⟨a. a. O. S. 33—35⟩ wegen der Form des Grundrisses als Abkürzung von *'Amphitheatre'*. Vgl. dazu Brodmeier, 1.

erhoben, blieb ohne Erfolg, da Grund und Boden der ehemaligen Abtei, durch Freibriefe geschützt, nicht der Gerichtsbarkeit der City-Behörden unterstand.[1])

Nach jenem ersten Vorstoß Burbages im Jahre 1574 erstanden nun in rascher Folge eine Anzahl Theater, so daß London gegen Ende des Jahrhunderts im Besitz von nicht weniger als dreizehn Stätten war, in denen das Bedürfnis der schaulustigen Menge nach theatralischen Darbietungen befriedigt werden konnte. Freilich wurde nicht an sämtlichen Bühnen gleichzeitig gespielt. Dafür sorgte schon der Lordmayor durch häufige Klagen und dadurch erwirkte Verbote. Aber trotzdem ist es reichlich viel, wenn z. B. im Jahre 1578, zu einer Zeit als die Hauptstadt Englands eine ungefähre Bevölkerungsziffer von hundertsechzigtausend Einwohnern aufwies, sich dort sechs Theatergesellschaften befanden, die fast Tag für Tag ihre Vorstellungen gaben.

Das war also der Zustand der Bühne, als sich Shakespeare um das Jahr 1586 von Stratford-on-Avon nach London begab, um dort die günstigeren Lebensbedingungen des geistigen Mittelpunktes des Landes auszunützen und eine seiner Begabung entsprechende Beschäftigung zu finden. Ein Zustand kräftiger, wenn auch nicht immer ungehemmter Entwicklung. Fast könnte es uns bei dieser raschen und hohen Blüte des Theaters befremden, daß die Wertschätzung des Schauspielerstandes von Seiten des Publikums nicht gleichen Schritt mit ihr hielt. Denn wenn wir einen Blick auf die soziale Stellung des Bühnenangehörigen jener Tage werfen, so begegnet unser Auge einem teilweise recht trüben Bild. So gewaltig und erfolgreich aufwärtsstrebend auch die englische Bühne am Ausgang des 16. Jahrhunderts war, ihre Angehörigen mußten trotzdem noch schwer unter den Vorurteilen früherer Zeiten leiden. Der Beruf des Schauspielers war verfehmt und galt als unehrlich; die puritanischen Kreise erachteteten ihn gar als Teufelswerk. Kirche und Geistlichkeit versagten den Komödianten Sakramente und christliches Begräbnis, so daß viele von ihnen, die nach ihrem Tode den geweihten Boden nicht missen wollten, auf den Einfall kamen, sich als „*Musiker*" zu bezeichnen. Ein großer Teil der Schuld an dieser sozialen Verachtung trifft allerdings die Schauspieler selbst, d. h. eine bestimmte Klasse unter ihnen, nämlich jene wandernden Komödiantentruppen niederster Sorte, in denen sich viel lichtscheues Gesindel herumgetrieben hat, und deren Darbietungen von wenig Kunst aber desto mehr derber Gemeinheit Zeugnis ablegten. Eigentlich waren es nur die Renaissancekreise, in denen der Schauspieler Aufnahme und,

[1]) Malone, 47.

was noch mehr heißen will, teilnehmendes Verständnis fand. Die Achtung, die wenigstens der strebsame Künstler von Seiten dieser wenigen, überaus vielseitig gebildeten Menschen fand, will freilich mehr bedeuten als die Verachtung eines großen Teils der ungebildeten Menge. Ganz besondere Vorliebe wurde der Kunst des Mimen am Hofe entgegengebracht. Ja, im Jahre 1583 nahm die prachtliebende Königin sogar zwölf der besten Schauspieler verschiedener londoner Truppen in ihre persönlichen Dienste und gründete damit das erste Hoftheaterensemble. Die Truppe erwies sich zwar, durch den höfischen Einfluß in einer freien Entwicklung allzu sehr gehemmt, nicht besonders lebensfähig und löste sich schon nach einem Jahrzehnt wieder auf. Daneben sind uns aber zahlreiche Aufführungen der zwei führenden londoner Gesellschaften am Ausgang des Jahrhunderts bei Hofe überliefert, die von dem lebhaften Interesse desselben an der Bühnenkunst Zeugnis ablegen. Aber trotz all der hohen Wertschätzung von Seiten der ersten Kreise des Landes wurde derjenige Schauspieler, der nicht unter dem Patronat eines der Großen des Reiches stand, als Landstreicher verachtet und behandelt.[1]

Wie schmerzlich ein Mann wie Shakespeare diese Zwitterstellung seines Berufes empfand, davon liefern uns einige seiner Sonette einen überzeugenden Beweis.[2] Dabei hatte sich aber der ganze Schauspielerstand gegen Ende des Jahrhunderts bereits zu einer beachtenswerten Kunsthöhe emporgeschwungen. Von den vielen jungen Kräften und überschäumenden Talenten, die London als Mittelpunkt alles geistig-literarischen Lebens anzog, hatten sich manche der Bühne zugewandt. Die hohe Blüte der dramatischen Dichtung übte dazu ihren fördernden Einfluß aus, indem die Darsteller an den großen Aufgaben, die ihnen gestellt waren, mehr und mehr erstarkten. Ich nenne nur Namen wie Tarleton als Vertreter der älteren Schule und von Shakespeares Zeitgenossen Hemminge, Condell, Alleyn, Lowin, Taylor und den größten unter ihnen, Richard Burbage. Sie alle hatten ihr gut Teil dazu beigetragen, das Niveau der Bühne zu heben. Der Klang ihrer Namen gibt uns die Berechtigung, von jener Zeit um die Wende des Jahrhunderts als von der ersten Blütezeit der englischen Schauspielkunst zu sprechen. Freilich, die weiblichen Rollen wurden immer noch von kaum dem Knabenalter entwachsenen Jünglingen gespielt, was zu der Auffassung einer wenn auch nur relativen künstlerischen Höhe wenig zu passen scheint. Der Widerspruch ist aber tatsächlich nur ein scheinbarer. Gerade die Bühne ist auf so viele kon-

[1] stat. 39, Elizabeth cap. 4. s. Hist. Histr. Dodsley 1, CLXVII, stat. 14, Elizabeth (1571—2) cap. 5. (zit. n. Maas, 194).

[2] vgl. die Sonette 36, 110 und 111 (auch 29, 87, 112). In der Übertragung Bodenstedts, Bd. 8, Nr. 60, 120 und 121, bezw. 57, 80 und 122.

ventionelle Einrichtungen angewiesen, daß sie mit der Bereitwilligkeit ihres Publikums, diese bedingungslos mit in Kauf zu nehmen, rechnen muß. Und eine phantasiereiche Zuhörerschaft, wie es die damalige war, setzt sich auch jederzeit über solche, durch das Herkommen vertraut gewordene Erscheinungen hinweg. Ja, wie leicht selbst der moderne Mensch sich mit einer derartigen Äußerlichkeit, wie es das Auftreten von Männern in Frauenrollen ist, abfinden kann, scheinen mir die in jüngster Zeit stattgehabten Vorstellungen gastierender Japaner, bei denen sämtliche weibliche Rollen mit einer einzigen Ausnahme durch männliche Darsteller vertreten waren, zu beweisen.[1])

Unter den Schauspielgesellschaften der englischen Hauptstadt ragen von 1594 ab zwei an Bedeutung bei weitem über die übrigen hervor. Es ist das zunächst die Truppe des Lord-Kammerherrn, deren wechselnde Schicksale unter verschiedenen Patronen sich bis zum Jahre 1574, als der Graf von Leicester jenes oben erwähnte Patent erhielt, zurückverfolgen lassen. Ihr gehörten unter anderen Shakespeare als Hausdichter und Schauspieler, sowie Burbage als hervorragendste darstellerische Kraft an. Die Leitung der Gesellschaft geschah auf dem Wege der Selbstverwaltung durch eine Anzahl der ersten, auch finanziell beteiligten Mitglieder; ihr hauptsächlichstes Schauspielhaus war das von Burbage's Vater erbaute '*Theatre*' und seit 1599 das Globe-Theater; aus den zahlreich erhaltenen Nachrichten über Hofaufführungen geht ihre Beliebtheit bei der Königin hervor.

Die zweite Truppe von größerer Bedeutung war die Admirals-Gesellschaft unter Leitung des Dramenverlegers und Managers in allen möglichen Theater-Angelegenheiten Philipp Henslowe. Dieser ließ 1592 das Rose-Theater errichten, das er der genannten von ihm finanziell abhängigen Truppe gegen Pacht überließ. Im Jahre 1600 verband er sich mit Burbage's Rivalen Edward Alleyn zum gemeinsamen Betrieb des Fortune-Theaters. Die beiden Gesellschaften spielten natürlich mit königlicher Lizenz. Die Aufführungen fanden nachmittags zwischen ein und sechs Uhr, für gewöhnlich — da die Vorstellungen ohne Pausen stattfanden, und die Dauer derselben nur ausnahmsweise mehr als zwei Stunden betrug — zwischen drei und fünf Uhr statt.

Dergestalt waren die londoner Bühnenverhältnisse, als Shakespeare im Winter 1601/2 seiner Gesellschaft den Hamlet zur Aufführung übergab. Da das Trauerspiel noch zum Repertoire der Kammerherrn-Truppe gehörte, wie aus dem Eintrag in die

[1]) Gastspiel der Truppe der Mme. Hanako in Deutschland, Saison 1911/12. Selbstverständlich gebe ich zu, daß gerade in diesem Falle auch noch andere Einflüsse, wie die fremde Rasse, die Unkenntnis der Sprache usw. über das Ungewohnte der Erscheinung hinwegsehen lassen.

*'Stationer's Registers': 'a booke called the Revenge of Hamlett, Prince Denmarke, as yt was latelie acted by the Lo: Chamberleyne his servantes'* [1] hervorgeht, mußte es schon vor Mai 1603 zur Aufführung gelangt sein; denn vom 17. Mai dieses Jahres datiert bereits das Privy Seal der künftigen *'King's-Men.'* Ohne der Redaktionstheorie Elzes[2] in ihren Einzelheiten zu folgen, scheint mir doch die Annahme, daß die Überarbeitung des Dramas in die Form, wie sie uns in der Quarto von 1604 vorliegt, zwischen 1600 und 1602 stattgefunden habe, das Richtige zu treffen. Der Stoff der neuen Dichtung war dem Schauspieler schon lange kein unbekannter mehr; denn fast ein Jahrzehnt vorher, zwischen 3. und 9. Juni 1594 führten die Kammerherrn- im Verein mit den Admirals-Spielern im Newington Butts Theater einen vorshakespearischen Hamlet auf.[3] Ob freilich der unendlich höhere Wert dieses neuen Dramas gleich in seinem vollen Umfang von Schauspielern und Publikum erkannt wurde, ist nicht so ohne weiteres festzustellen. Elze und ebenso Brandl glauben diese Frage mit Ja beantworten zu dürfen[4], und der erstere führt zur Bestätigung seiner Behauptung einige gleichzeitige Urteile über das Stück an. Aus diesen scheint hervorzugehen, daß Hamlet mehr Anerkennung als die durchschnittliche dramatische Tagesliteratur fand. Ob aber aus den, im großen ganzen doch vereinzelten, anerkennenden Äußerungen gleich auf ein allgemeines Verständnis einer größeren Masse geschlossen werden darf, möchte ich fast bezweifeln.

Von den äußeren Umständen, unter denen jene denkwürdige Uraufführung stattgefunden hat, ist recht wenig bekannt. Auch von der Rollenbesetzung, die für die Theatergeschichte jener Zeit interessante Anhaltspunkte geben könnte, wissen wir nur wenig mit Sicherheit. Zwar gab es damals schon Theaterzettel, die vor dem Theater sowie in der Stadt öffentlich angeschlagen das Publikum wie heute zum Besuche der Vorstellungen einluden.[5] Aber es ist uns keiner davon erhalten! Und selbst wenn uns der Zufall einen überliefert hätte, so würden wir von ihm ebensowenig Aufklärung erlangen, da er weder eine Liste der in dem betreffenden Stück vorkommenden Personen, noch der beschäftigten Schauspieler enthielt. Dieser Brauch ist erst späteren Datums. So sind wir selbst in Fällen, in denen sich am Anfang eines Dramas verschiedene Namen von Schauspielern aufgezeich-

---

[1] Halliwell, Outl., **2**, 310.

[2] Elze, Sh's. Hamlet, Einl. XXIV.

[3] Henslowe, Diary (ed. Collier), 35: *'9 of June 1594, R [eceive] d at hamlet VIII*s*'.* Vgl. auch Halliwell, Outl., **2**, 313.

[4] Vgl. Elze, Sh's. Hamlet, Einl. XXIX/XXX und 269. Brandl, Sh's. dram. Werke, **4**, 123, sowie Halliwell, Outl., **2**, 314.

[5] Drake, 448.

net finden, wie es in manchen Erstdrucken der Fall ist, immer noch darauf angewiesen, zu diesen Namen die zugehörigen Rollen durch Schlußfolgerungen ausfindig zu machen.

Was wir von den Darstellern der Erstaufführung des Hamlet wissen, ist ungefähr das Folgende. Zunächst Shakespeares eigene Rolle! Diese war nach Angabe von Rowe, der sich seinerseits wiederum auf das Zeugnis seines Freundes Betterton stützt, der Geist von Hamlets Vater. Der Schauspieler Betterton ⟨1635—1710⟩ hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine Reise an die Geburtsstätte Shakespeares unternommen, um Überlieferungen und Nachrichten über das Leben des Dichters zu sammeln. Die Quelle, aus der wir unsere Kenntnis zu bereichern gezwungen sind, ist demnach eine schon etwas getrübte. Bekanntermaßen haben frühere Kritiker in der Darstellung des Geistes durch Shakespeare einen Beweis für die untergeordnete Stellung desselben als Schauspieler zu finden gemeint.[1] Ganz mit Unrecht! Was sie damit bewiesen haben ist nur ihre Unzulänglichkeit, die außerordentliche Bedeutung dieser schwierigen Rolle, von deren eindrucksvoller Gestaltung die Wirkung eines ganzen Aktes abhängig ist, richtig bewerten zu können. Im übrigen deutet ja auch der Umstand, daß in neuerer Zeit — nachdem so maßgebende Größen wie Garrick, Schröder und Ludwig Devrient als Geist von Hamlets Vater vorbildlich gewirkt haben — an besseren Bühnen fast ausschließlich der erste Heldenvater mit der Ausführung dieser Aufgabe betraut wird, deutlich darauf hin, daß wir den Wert dieser Rolle höher einzuschätzen gelernt haben. Zu alledem weist Hermann Kurz in dem lesenswerten Aufsatz „*Shakespeare, der Schauspieler*“[2] mit Recht auf den Umstand, daß gerade der Geist zu Shakespeares Zeit eine gefährliche Rolle war, insofern als er leicht zu unerwünschter Heiterkeit Anlaß geben konnte. Schuld daran war der vorshakespearische Hamlet, in dem sich ein polterndes Kulissengespenst breit machte und „*wie ein Austernweib*“ nach Rache schrie.[3] Wollte nun Shakespeare seinen Geist nicht gleichfalls dem Schicksal des Ausgelachtwerdens verfallen lassen, so mußte er dafür Sorge tragen, daß die Rolle in die Hände eines durchaus zuverlässigen Schauspielers kam; am sichersten war er natürlich vor jeder Übertreibung und Banalisierung, wenn er sich persönlich der Aufgabe ihrer Darstellung unterzog. Aber gerade dadurch, daß der Geist zu den auf den ersten Anblick unschein-

[1] So z. B. Lewes, 99—118 '*Shakspear as Actor and Critic*'.

[2] JbDShG. **6**, 317, ff.

[3] Die viel zitierte Stelle findet sich in Lodge's Flugschrift '*Wits Miserie and Worlds Madnesse & c.*' aus dem Jahr 1596 und lautet: '. . . *and looks as pale ye wizard of the ghost which cried so miserably at ye theater, like an oister wife, Hamlet revenge.*' ⟨nach Elze, Hamlet, Einl. XVIII/XIX.⟩

baren Rollen gehört, blieb Shakespeares Darstellung als solche viel besser im Gedächtnis der Zuschauer haften, und so konnte sich schließlich jene Überlieferung bilden, der zufolge Rowe den Geist als die Glanzrolle des Dichters — *'the top of his performance'*, wie er es nennt — bezeichnet.[1] Kurz[2] hält es außerdem für wahrscheinlich, daß Shakespeare auch den Schauspieler, der die Rede von Äneas hält, gespielt habe. Der Möglichkeit dieser Annahme stellt sich kein Hindernis entgegen. Die angeführten Gründe sind einleuchtend, wenn auch nicht zwingend; denn gleichzeitige Nachrichten über die Besetzung der beiden Rollen in der Uraufführung besitzen wir leider keine.

Shakespeares schauspielerische Entwicklung muß sich mit großer Schnelligkeit vollzogen haben. Gegen 1586 kam er als junger Mensch in die Hauptstadt, ohne jedoch, wie man früher irrtümlicherweise annahm, von Anfang an mit der Bühne in Verbindung gewesen zu sein.[3] Ob er bereits vor jener Zeit Beziehungen zu Burbage hatte, der nach einer allerdings unbewiesenen Tradition sein Landsmann gewesen sein soll, und dieser gewissermaßen die Veranlassung zu des späteren Freundes Berufswahl gegeben, läßt sich heute kaum mehr entscheiden. Wie dem aber auch sei, seine anfangs vielleicht untergeordnete Stellung im Theaterbetrieb der Leicester-Spieler (1587—89)[4] kann nicht von langer Dauer gewesen sein. Denn schon im Jahre 1589 macht Nash in seiner Vorrede zu Green's *'Menaphon'* eine Bemerkung, aus der hervorgeht, daß Shakespeare als Darsteller (von 1589—93 bei den *'Strange's Men'*) nicht mehr unbekannt war. Und aus dem Jahre 1592 würde schon Chettle's berühmtes Urteil aus der Einleitung zu *'Kind Hearts Dream'* anzuführen sein, worin er ihn als Schauspieler *'Excellent in the quality he professes'* preist.[5] Ein weiteres Zeugnis für Shakespeares führende Stellung auch als Schauspieler — von 1594 ab finden wir ihn mit der Kammerherrn-Truppe verbunden — liefert uns John Davies, der darauf anspielt,[6] daß er in seinen eigenen Historien „*Könige*" dargestellt habe, also ein allererstes „*Fach*". Das war noch zu seinen Lebzeiten.[7] Ein paar Menschenalter nach seinem Tode sollte sich dieses Urteil freilich ändern. Der Ruhm, den der Schauspieler in seiner Schaffenskraft noch hatte, verblaßte mehr und mehr vor dem blendenderen Dichterglanz.

[1] Rowe, Some Account of the Life, etc. of Mr. William Shakespeare, 1709. bei O. Intze, Nicholas Rowe, 230.

[2] a. a. O., 332 ff.

[3] s. JbDShG. **43**, 312.

[4] s. Fleay, 375.

[5] Malone, 233. Nach den neueren Ausführungen Sarrazins im JbDShG. **41**, 184/5 dürfte diese Stelle allerdings nicht mehr zur Biographie Shakespeares herangezogen werden, da sie sich auf George Peele beziehen soll.

[6] In *'Scourge of Folly'*, 1610, epigr. 159. s. Elze, Will. Sh., 182.

[7] Vgl. dazu auch Wetz, 32/33.

Schillers Wort vom Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze flicht, hat sich an ihm bewahrheitet. Denn während noch um 1680 Aubrey über Shakespeare die Bemerkung aufzeichnet: *'came to London, I guesse, about 18, and was an actor at one of the Playhouses, and did act exceedingly well'*,[1] schreibt schon im Jahre 1699 der Verfasser der *'Historia Histrionica'*, James Wright, daß, wie er gehört habe, Shakespeare ein weit besserer Dichter denn Schauspieler gewesen sei.[2] Und im Jahre 1709 ignoriert Rowe die Urteile früherer Beobachter fast gänzlich, wenn er feststellt, Shakespeare habe sich zwar nicht als außerodentlicher Schauspieler, aber als ausgezeichneter Schriftsteller hervorgetan.[3] Seit dieser Zeit hat sich jene oberflächliche Meinung herausgebildet, als müsse man zu Shakespeares schauspielerischem Können mitleidig ein Auge zudrücken, eine Meinung, die nicht im Geringsten gerechtfertigt ist.

Von den übrigen Rollen, deren Besetzung, wenn wir vorläufig von Hamlet selbst noch absehen, wir mit einiger Sicherheit angeben können, ist Ophelia zu nennen. Ihr Darsteller war Richard Robinson, ein ausgezeichneter Schauspieler, der es namentlich in der Verkörperung von Frauenrollen zu einer nicht geringen Virtuosität gebracht hatte. Er war der ursprüngliche Schöpfer einer Desdemona, Julia, Porzia und Cordelia. Aus seinem Leben ist nicht viel bekannt, nur daß er in späteren Jahren ins Männerfach überging. Auch läßt sich nicht feststellen, ob er mit jenem Robinson, der nach Burbage's Tode dessen Witwe Winifred heiratete, identisch ist. Er starb im März des Jahres 1647 ⟨48⟩.[4]

Noch einer unscheinbaren, aber dennoch wichtigen Nebenrolle ist an dieser Stelle zu gedenken, deren Besetzungsmöglichkeit Karl Elze[5] im Anschluß an eine Folgerung Malone's[6] aus einer Anspielung in Marston's *'Malcontent'* ableiten will, nämlich des Osrick. Ihn soll William Sly ⟨† 1608⟩ gespielt haben.

---

[1] Aubrey, Letters, vol. II. part II. 538.

[2] *'Shakspeare, (who as I have heard, was a much better poet than. player) . . .'* bei Dodsley, **1**, CXLVII.

[3] *'soon distinguish'd him, if not as an extraordinary actor, yet as an excellent writer.'* Rowe, *'Some Account . . .'* 1709 als Einleitung zu seiner sechsbändigen Shakespeare-Ausgabe geschrieben. Bei Intze, 229.

[4] Die Annahme des verbesserten gregorianischen Kalenders ⟨1582⟩ durch die Engländer erfolgte erst im Jahre 1752. Bis dahin rechneten sie nach altem Stil ⟨O. S.⟩ und fingen das Jahr erst am 25. März an. Es ergibt sich dadurch die Notwendigkeit, zu den Daten alten Stils zehn bis elf Tage hinzuzurechnen, sowie bei den ersten drei Monaten die Korrektur der Jahreszahl vorzunehmen, um das der heutigen Zeitrechnung entsprechende Datum zu erhalten.

[5] Elze, Will. Sh., 297.

[6] Malone, Engl. St., 263.

Den Grund zu seiner Vermutung glaubt Malone in der beachtenswerten Tatsache zu finden, daß Sly, der in der Einleitung des genannten Stückes neben Burbage, Sinclow und Lowin persönlich eingeführt ist, bei dieser Gelegenheit eine Phrase aus Osricks Munde gebraucht.[1])

Auch den Darsteller des ersten Totengräbers meint Elze[2]) in William Kempe, dem beliebten Nachfolger des großen Komikers Tarleton, und dem besonderen Günstling der Königin Elisabeth, ansprechen zu dürfen. Kempe, der, zwischen 1560 und 70 geboren († spätestens 1609), während seines unsteten Lebens, das ihn bald in England, bald auf dem Kontinent umherführte, verschiedenen Gesellschaften angehörte, hatte sich durch seine komische Begabung einen nicht unbedeutenden Ruf und noch größere Beliebtheit beim Publikum erworben. Über die Gründe, die ihn zu seiner Vermutung bestimmen, spricht sich Elze leider nicht aus, während sich andrerseits Halliwell-Phillipps geradezu gegen die Annahme wendet, daß Kempe der erste Totengräber gewesen sei.[3])

So kommen wir endlich zum ersten Darsteller der Titelrolle selbst, zu Richard Burbage (auch Burbige, Burbadge, 1567?—1619), dem intimen Freund Shakespeares und glänzendsten Vertreter elisabethanischer Schauspielkunst.

*'England's great Roscius! for what Roscius*
*Was unto Rome, that Burbadge was to us!'*

So preist ihn einer der Mitdichter der vielgenannten *'Funeral Elegy'*, einer Hauptquelle für unsere Kenntnis burbagischer Kunst, von der später noch die Rede sein wird.[4])

Richard Burbage war, wie schon erwähnt, der Sohn jenes ersten londoner Theatergründers James Burbage und dessen Frau Helen Braine (auch Ellen Brayne) und entstammte somit einer Handwerkerfamilie. Das Datum seines Geburtstages, bezw. der auf seine Taufe bezügliche Eintrag in die Kirchenbücher von St. Leonard's Shoreditch, dem Sprengel, zu dem James Burbage zur angenommenen Zeit der Geburt seines Sohnes gehörte, ist nicht erhalten, und es ist deshalb nicht möglich, eine sichere Datierung festzustellen. Trotzdem darf das Jahr 1567 mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als das seiner

---

[1]) *'The Malcontent, Augmented by Marston. With the Additions played by the Kings Maiesties Servants. Written by John Webster. At London . . . 1604'* in Marston, ed. 1856, Bd. **2**, 193 ff. S. 200: *'Sly. No, in good faith, for mine ease'.* Hamlet V, 2: Osrick: *'Nay, good my lord; for mine ease, in good faith'.* (Globe Ed., 843/II.)

[2]) Elze, Will. Sh., 294.

[3]) Halliwell, Outl., **2**, 318. Auch Collier, Mem., 90: *'that he [Kempe] was the first Grave-digger in 'Hamlet', . . . is merely matter of conjecture'.*

[4]) Am ausführlichsten abgedruckt bei Collier, Mem., 54.

Geburt angesehen werden. Nach einer Überlieferung, die freilich in das Gebiet der Legende zu verweisen ist, sollen Richard und der junge Shakespeare als Kameraden in der '*grammar-school*' zu Stratford-on-Avon dieselbe Schulbank gedrückt haben. Tatsächlich ist uns kein Zeugnis überliefert, das auf eine Bekanntschaft der beiden vor dem Jahr 1594 schließen lassen könnte. Selbst die häufig aufgestellte Behauptung, die Familie der Burbages habe wie die Shakespeares aus Warwickshire gestammt,[1] müßte erst noch durch glaubwürdige Belege erhärtet werden. Bis jetzt weiß man nur, daß der übrigens nicht seltene Name Burbage im 16. Jahrhundert in der Grafschaft Warwickshire ebensowohl, wie in manchen anderen Gegenden Englands nicht unbekannt war. Eine Beziehung zwischen den Burbages in Stratford-on-Avon und jenen 1574 in London lebenden wurde aber noch nicht nachgewiesen.

Von Burbage's Jugendschicksalen ist uns recht wenig bekannt. Wir können nur annehmen, daß er sich frühzeitig der Bühne zuwandte und seine ersten Schritte auf den weltbedeutenden Brettern vermutlich unter dem wachsamen Auge seines Vaters unternommen hat. Dieser wurde, nachdem er von der Leitung der Leicester-Truppe zurückgetreten war, im Jahre 1583 in die neugegründete Gesellschaft der '*Queen Elizabeth Men*' aufgenommen. Und hier wird sich der junge Richard wohl seine ersten Bühnenkenntnisse erworben haben; hier machte er, wenn auch nicht als selbständiges Mitglied — denn dazu war er noch zu jung — seine theatralische Lehrzeit durch. Aber schon um das Jahr 1588 ist sein Name kein unbekannter mehr.[2] In diese Zeit fällt nämlich sein erstes Auftreten in einer ganz bedeutenden Rolle der gleichzeitigen dramatischen Literatur, nämlich als '*Jeronymo*' in Kyd's gleichnamiger Tragödie. Als Beweis, daß Burbage diese Rolle trotz seiner großen Jugend wirklich und noch dazu mit großem Erfolg dargestellt hat, mag die Tatsache angesehen werden, daß er von dem Verfasser der fünfaktigen Komödie '*The Return from Parnassus*' als Lehrmeister der Cambridger Studenten in der Rolle des Jeronymo eingeführt wurde.[3] Dazu kommt noch das Zeugnis eines echten Teils der '*Funeral Elegy*',[4] in der ihm die Rolle gleichfalls zugesprochen wird.

---

[1] Nach Angabe von S. L. Lee im DNB. **7**, 284 wird James Burbage in manchen Quellen als von Stratford-on-Avon stammend erwähnt. Vgl. dagegen die Ausführungen von Halliwell-Phillipps, Outl., **2**, 344.

[2] Ward, **1**, 450, Anm. 2.

[3] '*The Return from Pernassus: or the Scourge of Simony. Publiquely acted by the Students in Saint Johns Colledge in Cambridge*' (ed. Macray, 138 ff.) wurde um 1601 (?) geschrieben, aber nicht vor 1606 gedruckt. In der dritten Szene des vierten Aktes treten Burbage und Kempe auf.

[4] Abgedruckt bei Ingleby, 131.

Zum erstenmale begegnet uns Burbage's Name in einem theatergeschichtlichen Dokument, dem wir viele Aufschlüsse über die Personalverhältnisse einer Schauspielergesellschaft jener Zeit verdanken. Es ist dies das im Dulwich-College als No. XIX aufbewahrte Manuskript von Richard Tarleton's[1] *'Platt of the Secound Parte of the Seven Deadlie Sinns'*,[2] in dem die Namen sämtlicher darin mitwirkender Schauspieler verzeichnet sind. Dieses Stück gelangte am 6. März 1591 ⟨2⟩ zur Aufführung und gehörte zum Repertoire der *'Lord Strange's Men'*. Die genannte Gesellschaft hatte sich nach dem Tode des Grafen Leicester ⟨† 1588⟩ zum Teil aus Mitgliedern der nun verwaisten Truppe unter dem neuen Patronat von Ferdinando Stanley ⟨1559?—94; seit 1588 ⟨9⟩ Lord Strange!⟩ gebildet und ging im Jahre 1593 teilweise — darunter auch Burbage — in die Dienste des Lord-Kammerherrn über. In den *'Seven Deadlie Sinns'* nun werden Burbage zwei Hauptrollen, die des Königs Gorboduc und des Tereus zugeschrieben. Das war am Anfang seiner an Erfolgen so reichen Laufbahn.

Wir nähern uns nun der Zeit, da Burbage sich jener Gesellschaft anschloß, als deren Mitglied er gewöhnlich genannt wird, wenn von ihm die Rede ist: der Kammerherrn-Truppe. Das erste Zeugnis von seiner Zugehörigkeit zu dieser Gesellschaft, ja die ersten Nachrichten über die Truppe überhaupt, besitzen wir in einer Zahlungsanweisung aus dem Jahre 1594 ⟨5⟩, in der die drei Namen William Kempe, William Shakespeare und Richard Burbage in eben dieser Reihenfolge aufgeführt sind. Die *'servantes to the Lord Chamberlayne'* waren am Ausgang des Jahrhunderts die führende unter den londoner Theatergesellschaften und zählten neben den eben erwähnten Größen Männer wie Philipps, Pope, Hemminge und Condell, die beiden Herausgeber der Shakespeare-Folio von 1623 zu ihren Mitgliedern. Wie aus jener Zahlungsurkunde ersichtlich ist, war Burbage nicht nur Mitglied, sondern auch an leitender Stelle in der Gesellschaft.

Als nun der Vater Burbage's im Frühjahr 1597 starb, hinterließ er seinen drei Kindern Richard, Cuthbert und Alice die von ihm errichteten Bühnen als Eigentum. Die Erben verpachteten vorläufig die eine derselben, das Blackfriars-Theater an die *'Chappel-boys'* ⟨*'the Queen's Majesties Children of the Chappel'*⟩. Das *'Theatre'* aber ließ Burbage nach kurzer Zeit, Ende 1598 oder gleich zu Beginn des folgenden Jahres wegen der fortgesetzten Streitigkeiten einerseits mit den

[1] Tarleton ⟨† 1588⟩ war Mitglied der 1583 gegründeten Gesellschaft der *'Queen's Men'* und der bedeutendste Komiker der früh-elisabethanischen Bühne.

[2] Abgedruckt bei Maas, 35.

Citybehörden, die seit Sommer 1597 den Abbruch des Theaters forderten, andrerseits mit Giles Allen, dem Eigentümer des Grundes, auf dem das Gebäude stand, abbrechen. Die noch brauchbaren Teile des Hauses wurden nach Southwark gebracht und dort bei Errichtung eines neuen Theaters durch Peter Street verwendet. Dieser neue Bau, der im Süden Londons an der Bankside am rechten Themseufer erstand, war das nachmals durch Shakespeare so berühmt gewordene Globe-Theater.[1] Es diente seit seinem Bestehen der Kammerherrn-Truppe als öffentliches und Sommertheater.

In das Jahr 1601 fällt Burbage's Verheiratung. Von seiner Frau ist nur der Vorname Winifred bekannt. Sie schenkte ihm in den Jahren 1601—1615 sechs Kinder, die aber alle in jugendlichem Alter starben. Nur ein Sohn überlebte den Vater, der, geboren im November 1616, zu Ehren des kurz vorher verstorbenen Freundes Shakespeare den Namen William erhielt.

Nach dem Tode der Königin Elisabeth ⟨3. April 1603⟩ erhielten neun Schauspieler der '*Lord Chamberlaine's Men*', darunter Shakespeare, Burbage, Fletcher, Hemminge und Condell ein königliches Patent als '*Kings Men*' und so kam die Truppe unter Leitung von Lawrence Fletcher in einer Stärke von siebzehn Mitgliedern unter den unmittelbaren Schutz des Königs. Unter ihm hub eine neue Blütezeit der Kunst des Theaters an. Als Fletcher gegen 1608 gestorben war, übernahm Burbage gemeinsam mit John Hemminge die Führung der Geschäfte. Unter seiner Leitung wurde von 1609 ab neben dem Globe- als öffentlichem auch noch das Blackfriars- als Winter- und Privat-Theater benutzt. Seine führende Stellung in der Gesellschaft wurde bald darauf so bedeutend, daß die '*Kings-Men*' in einem Brief aus dem Jahre 1613 geradezu als '*Burbadge's Company*' bezeichnet wurden![2]

Gegen Ende seines Lebens traf Burbage noch ein harter Schicksalsschlag. Am 29. Juni 1613 brannte nämlich gelegentlich einer Aufführung von '*All is true*' ⟨Shakespeares '*Henry VIII*'!⟩ das Globe-Theater während der Vorstellung ab. Doch gelang es Burbage, der drohenden Lebensgefahr zu entrinnen.

'*Some lost their hattes, and some their swordes;*
*Then out runne Burbidge too;*'[3]

heißt es in dem damals verfaßten '*Sonnet on the pitiful Burning of the Globe Playhouse in London*'. Das Theater wurde im folgenden Jahr zum größten Teil aus Mitteln, die der König und die Aristokratie zur Verfügung gestellt hatten, wieder aufgebaut.

---

[1] Eine Abbildung des Globe-Theaters bei Malone, Engl. St., 66.
[2] Malone, Engl. St., 240.
[3] Halliwell, Outl., 1, 310.

Sowohl durch seine schauspielerische Tätigkeit, als auch namentlich durch seine leitende Stellung als Eigentümer von Anteilen am Globe- und Blackfriars-Theater erwarb sich Burbage ein ansehnliches Vermögen, das ihm gegen Ende seines Lebens ein Jahreseinkommen von £ 300 sicherte, eine Summe, die nach heutigem Geldwert einer Einnahme von ungefähr 30000 ℳ gleichkommen würde.

Nicht unerwähnt möchte ich Burbage's erfolgreiche künstlerische Betätigung auf einem seiner beruflichen Kunst ferner liegenden Gebiet lassen. Er zeichnete sich nämlich auch als Porträtmaler aus. Der zeitgenössische Dramatiker Thomas Middleton spielt in seinem Epitaph: *'On the death of that great master in his art and quality, painting and playing, R[ichard] Burbage'* auf dessen doppelte künstlerische Veranlagung an.[1] Und Sir Thomas Overbury berichtet in seinen *'Characters'*:[2] *'Hee is much affected to painting, and 'tis a question whether that make him an excellent player, or his playing an exquisite painter.'* Im Dulwich-College wird heute noch ein Gemälde von seiner Hand aufbewahrt. Ja es wurde sogar die allerdings unbewiesene Behauptung aufgestellt, daß das sogenannte Chandos-Porträt Shakespeares von ihm herrühren solle. Ein weiteres Porträt Shakespeares, das 1792 bekannt gewordene sogenannte Felton-Porträt trägt die Inschrift: *'Gul. Shakespear, 1597, R. B.,'* aus der die Urheberschaft Burbage's vermutet werden könnte, wenn nicht festgestellt wäre, daß Jahreszahl sowohl wie Buchstaben erst Zutaten einer späteren Zeit sind.[3]

Burbage's arbeitsreiches Leben fand einen raschen Abschluß. Kaum hatte er das kräftigste Mannesalter überschritten, als er nach nur ganz kurzer Krankheit am 13. März 1618 (19) vom Tod hinweggerafft wurde. Krankheit und Tod müssen ihn ganz plötzlich überrascht haben, da er nur mehr ein vom 12. März datiertes mündliches Testament hinterlassen hat. Vielleicht war er, wie Chalmers berichtet, ein Opfer der Pest, die gerade um jene Zeit in London wütete. Vielleicht aber erlag er einem Schlaganfall. Camden, der Geschichtsschreiber jener Tage, der auch schon anfängt, kulturgeschichtliche Werte in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen, vermerkt den Tod des berühmten Schauspielers in seinen *'Annals of James I': '1619. Marty 9. Richardus Burbadge, alter Roscius, obiit.'*[4] Burbage

[1] Middleton, ed. Dyce, 5, 503.

[2] Overbury ed. Rimbault, 148.

[3] s. Wülcker, Engl. Lit.-Gesch. 1, 282/3 Anm. und Elze, Will. Sh., 290. Herrn Professor Dr. Schick verdanke ich die Nachricht von einem neuen kleinen Fund, in welchem der Earl of Rutland an Shakespeare und Burbage den Auftrag erteilt, ein Wappen zu malen, bezw. ein Motto dazu beizusteuern.

[4] Camden's Angabe ist jedoch auf den 13. März zu berichtigen. Vgl. Malone, Engl. St., 238 und Collier, Mem., 44.

hinterließ seine Frau mit mehreren unmündigen Kindern, für die er in materieller Hinsicht aufs beste gesorgt hatte. Wohl die kürzeste Grabschrift, die je dem Gedächtnis eines bedeutenden Mannes gewidmet wurde, ward ihm zu teil und lautete mit deutlicher Anspielung auf seinen Beruf: '*Exit Burbadge.*'

Von der außerordentlichen Beliebtheit Burbage's als Mensch und Künstler, bei Hoch und Niedrig legen eine Anzahl Gedichte zu seinem Gedächtnis[1] ein beredtes Zeugnis ab. So z. B. jenes, wohl unmittelbar nach seinem Tode entstandene: '*De Burbagio et Reginâ*', in dem der unbekannte Verfasser den Einwohnern Londons wegen ihrer übertriebenen Trauer um den Verlust eines Schauspielers Vorwürfe macht und den Schmerz der Bevölkerung über den Tod des Künstlers, der doch nur der Darsteller von Königen gewesen sei, in wirksamen Gegensatz bringt zu der Kälte und Teilnahmslosigkeit beim Tode der guten Königin Anna ⟨† 1. März 1618⟨19⟩⟩. '*Dick Burbadge was their mortal god on earth*' so ruft der Autor voll Unwillen am Schlusse seines Gedichtes aus! Und in der Tat erfreute sich '*Dick*', wie er im intimen Kreise genannt zu werden pflegte, sowohl unter seinen Berufsgenossen als auch unter den Schriftstellern wegen seiner vortrefflichen Charaktereigenschaften allgemeiner Hochachtung. Das will bei den im großen und ganzen recht streit- und händelsüchtigen Temperamenten jener unruhvoll hastenden Zeit schon etwas heißen. Vor allem muß an dieser Stelle auch Burbage's Freundschaft mit dem größten unter seinen Zeitgenossen, mit William Shakespeare erwähnt werden! Eine Freundschaft, die nicht nur im äußerlichen Verkehr, wie sie die berufliche Tätigkeit an ein und derselben Bühne mit sich brachte, bestand, sondern die sich auch auf das Gebiet des engeren, in sich abgeschlossenen Privatlebens erstreckte.

Leider sind uns keine Zeugnisse über das Wesen von Burbage's Schauspielkunst erhalten. Eine Erscheinung, die uns eigentlich wundern muß! Denn die kritische Veranlagung der Zeit war nicht gering. Ja man kann sogar sagen, daß in Männern wie Ben Jonson, Nash, Green, Davies und Chettle bereits die ersten Berufskritiker vorhanden waren, die ihre Ansichten in Flugschriften und Pamphleten aller Art an den Mann brachten. Freilich legten sie ihre kritische Sonde zunächst an das literarische Kunstwerk, während sie der Kunst des Mimen noch keine eingehendere Aufmerksamkeit schenkten. Und gerade bei Burbage wäre es von hohem Interesse, wenn wir uns ein Bild von seiner künstlerischen Individualität machen könnten. Ist er doch der erste, der vielen großartigen Schöpfungen der zeitgenössischen dramatischen Literatur, der vor allem den heroischen, der Phan-

[1] Bei Collier, Mem., 22, 48, 50, 52 und 56.

tasie des größten Bühnendichters aller Zeiten entsprungenen Gestalten zum erstenmal das Leben auf der Bühne einhauchte.

Zudem muß Burbage's Kunst als Schauspieler eine höchst originale gewesen sein. Zwar sind die Darsteller der elisabethanischen Bühne ohne Zweifel die Erben und Fortsetzer der ihnen von den früheren Interludien- und Mysterienspielern überlieferten Kunstregeln. Aber von diesen ist außer den Namen fast gar nichts bekannt, so daß die Annahme, ihre künstlerische Bedeutung könne keine hohe gewesen sein, nicht unberechtigt erscheint.[1]

Damit wächst natürlich das Verdienst der Schauspieler jener späteren Epoche um so mehr. Daß übrigens die künstlerische Blüte der dramatischen Produktion sicherlich auch auf die Darstellung von günstigem Einfluß war, habe ich schon einmal erwähnt. *'The age that produced great dramatists produced great actors also; the two were cast in the same mould, and, in several cases, the same individual was at once actor and dramatist'* sagt Paget in seiner kleinen Studie *'Shakespeare's Plays'*.[2] Ja wir dürfen sogar *'Hamlet'* selbst als Beleg für die hohe Kultur der Schauspielkunst jener Tage anführen! Der Dichter-Darsteller, der seinem Geschöpf solche Worte in den Mund legen konnte, wie sie Shakespeare seinem Hamlet in der Unterredung mit den Schauspielern verleiht, beweist damit nicht nur sein persönliches, tiefes Verständnis jener Kunst, deren Ausübung und Förderung ihm so zum Herzensbedürfnis wird, sondern er legt auch dadurch, daß er solche Forderungen überhaupt aufstellt, Zeugnis von der Reife wenigsten eines Teils seiner Zeitgenossen für derartige künstlerische Fragen ab.

Nun fehlt es ja in der gleichzeitigen Literatur durchaus nicht an Anspielungen, die zum großen Teil mit Sicherheit auf Burbage bezogen werden dürfen. Auch sind uns mehrere Gedichte erhalten, die, kurz nach seinem Tode entstanden, seiner Verherrlichung dienen. Aber alles, was sich aus diesen Quellen ableiten läßt, ist so allgemeiner Natur, daß sich daraus kein Bild von individuellen Gepräge gestalten will. Wir müssen uns schon mit der Tatsache abfinden, daß wir nirgends eine ausführliche Schilderung der Art und Weise seines Vortrages und seines Spieles wiedergegeben finden. Immerhin genügen die vorhandenen Zeugnisse, um einwandfrei festzustellen, daß Burbage der bedeutendste unter den Schauspielern der elisabethanischen Bühne war, daß er vom Anfang seiner glänzenden Laufbahn bis zu ihrem jähen Abschluß sich jederzeit der Gunst des Volkes sowie der Anerkennung der vornehmen Gesellschaft erfreuen durfte. Es

[1] s. Maas, 4.

[2] Paget, 11, vgl. auch Baker, Lo. St., 20. und den Beginn von Flecknoe's weiter unten ⟨S. 30⟩ zitierten Ausführungen.

wird ihm zwar hier und da ein Nebenbuhler zur Seite gestellt, so z. B. in der Gestalt von Edward Alleyn,[1] wohl dem Einzigen, der das Recht beanspruchen darf, neben ihm genannt zu werden, oder auch Nathaniel Field,[2] dem besonderen Günstling Ben Jonson's. Aber im großen und ganzen überwiegen doch bei weitem jene zeitgenössischen Urteile, die ihn für den begabtesten unter seinen Rivalen ansprechen.

Der Zeitsitte gemäß finden wir den Sammelausgaben von dramatischen Werken des öfteren Listen der in diesen Dramen erstmals aufgetretenen Schauspieler beigegeben. Allerdings ohne Angabe der dargestellten Rollen! Doch läßt die Reihenfolge, in der hier die darstellenden Künstler aufgezählt werden, mit großer Sicherheit auf ihre Bedeutung in den betreffenden Stücken schließen. In solchen Listen begegnet uns nun Burbage fast immer mit an der Spitze. So z. B. in dem Verzeichnis der berühmten von Hemminge und Condell 1623 herausgegebenen Folioausgabe von '*Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies*', in dem der Name '*Burbadge*' unter den '*Principal Actors in all these Playes*' an zweiter Stelle steht und nur von Shakespeare selbst, dem als Verfasser ohne weiteres der Ehrenplatz zukam, überholt wird.[3] In einer anderen derartigen Personenliste, welche die Namen '*of the Principal Actors who performed in Beaumont and Fletcher's Plays*' aufzählt, steht er an dritter Stelle.[4]

---

[1] '*Richard Bourbidge and Edward Allen, two such Actors as no age must ever look to see the like*': zit. aus Sir Richard Baker's (1568—1645) '*Chronicle of the Kings of England*,' London, 1684. S. 402. Edward Alleyn (1566—1626), erst Mitglied der '*Worcester's*' und '*Strange's Men*', seit 1593 mit dem geschäftsgewandten Henslowe, seinem Schwiegervater, an leitender Stelle der '*Admirals Men*', war für diese Gesellschaft ungefähr dasselbe, was Burbage für die Kammerherrntruppe. Von Natur aus durch seine äußere Erscheinung hervorragend für die Bühne begabt, spielte er die tragischen Heldenrollen, namentlich in Marlowe's gewaltigen Tragödien. Ungefähr 1605 (nach Fleay schon 1597) zog er sich von der Bühne zurück und verwandte, da er kinderlos war, sein ansehnliches Vermögen zur Gründung des Dulwich-College (1612). Dort befindet sich auch ein lebensgroßes Porträt von ihm. Er starb im Jahre 1626.

[2] Nathaniel Field (1587—1633), als Schauspieler und Bühnendichter gleich erfolgreich tätig, gehörte ursprünglich zu den ersten Kräften der '*Children of the Queen's Revels*'. Im Jahre 1616 wurde er Mitglied der Königstruppe. Ben Jonson nennt seinen Namen neben dem Burbage's in dem 1614 entstandenen '*Bartholomew Fair*', V. 3. ed. 1811, **1**, 466 Anm. 2. Die Stelle lautet:

'Cok.[=es] . . . *which is your Burbage now?*
Lan.[=tern] *What mean you by that, sir?*
Cok. *Your best actor, your Field?*'

50 Jahre später äußert sich Richard Flecknoe in seinem '*Short Discourse of the English Stage*': '*In this time were poets and actors in their greatest flourish, Johnson, Shakspeare, whith Beaumont and Fletcher their poets, and Field and Burbidge their actors . . .* ' (zit. n. Ge. **10**, 249/50).

[3] Die Liste findet sich abgedruckt bei Fleay, 269.

[4] Beaumont and Fletcher, ed. 1811. **2**, XCIV; auch bei Fleay, 269.

Die direkte Äußerung eines Zeitgenossen über Burbage's Kunst besitzen wir in Sir Thomas Overbury's ⟨1581—1613⟩ *'Characters or whitty descriptions of the Properties of Sundry Persons'* ⟨1616⟩[1] und zwar in dem *'An excellent Actor'* überschriebenen Absatz. Daß mit diesem *„ausgezeichneten Schauspieler"* Burbage gemeint ist, geht aus Overbury's Anspielung auf des Künstlers Fertigkeit im *„Malen und Mimen"* hervor.[2] Zwei Dinge sind es, die Overbury an Burbage ganz besonders rühmt, seine sinngemäße und ausdrucksvolle körperliche Beredsamkeit und die Modulationsfähigkeit seiner Stimme. Der Schluß seiner leider recht allgemein gehaltenen Angaben klingt zu dem Lob aus: *'for when hee dyes, wee cannot be perswaded any man can doe his parts like him. But to conclude, I value a worthy actor by the Corruption of some few of the quality, as I would doe gold in the oare; I should not mind the drosse, but the purity of the metall.'*

Die ausführlichste Nachricht über Burbage's künstlerische Fähigkeiten ist uns in des schriftstellernden irischen Geistlichen Richard Flecknoe ⟨† 1682?⟩ *'Short Discourse of the English Stage'* erhalten, einer Schrift, die 1664 als Anhang zu des gleichen Verfassers *'Love's Kingdom'* gedruckt wurde. In diesen Plaudereien über die englische Bühne findet sich gleichfalls die Beschreibung eines *„ausgezeichneten Schauspielers"*. Flecknoe, das häufige Opfer von Dryden's satirischer Feder, starb erst um 1682, — sein Geburtsjahr ist nicht überliefert — hatte also Burbage kaum selbst gesehen; vielmehr ist es wahrscheinlich, daß er, der viel in Theaterkreisen verkehrte, die Äußerungen älterer Augen- und Ohren-Zeugen zusammengefaßt und zu einer Schilderung des Künstlers verwandt hat. Geht seinen Aufzeichnungen somit das unmittelbar Packende des persönlichen Erlebnisses ab, so gewinnen sie dafür um so mehr an Objektivität. Er schreibt folgendes: *'It was the happiness of the Actors of those times to have such Poets as these to instruct them, and write for them; and no less of those Poets to have such docile and excellent Actors to Act their Playes, as a Field and Burbidge; of whom we may say, that he was a delightful Proteus, so wholly transforming himself into his Part, and putting off himself whith his Cloathes, as he never (not so much as in the Tyring-house) assum'd himself again until the Play was done: there being as much difference between him and one of our common Actors, as between a Balladsinger who onely mouths it, and an excellent singer, who knows*

[1] Overbury, ed. Rimbault, 147/148.
[2] s. S. 26.

*all his Graces, and can artfully vary and [mode]rate his Voice, even to know how much breath he is to give to every syllable. He had all the parts of an excellent Orator, (animating his words with speaking, and Speech with Action) his Auditors being never more delighted then when he spoke, nor more sorry then when he held his peace; yet even then, he was an excellent Actor still, never falling in his Part when he had done speaking; but whith his looks and gesture, maintaining it still unto the heighth, he imagining Age quod agis, onely spoke to him: so as those who call him a Player do him wrong, no man being less idle then he, whose whole life is nothing else but action with only this difference from other mens, that as what is but a Play to them, is his Business: so their Business is but a play to him.'*[1] Acht Jahre später brachte Flecknoe diese Skizze in seiner '*Euterpe restored*' (1672) unter dem Titel '*The Praises of Richard Burbadge*' in Verse,[2] die er dem zeitgenössischen Schauspieler Charles Hart widmete. Was aus der eben wiedergegebenen, kurzen aber doch anschaulichen Schilderung deutlich hervorgeht, ist Burbage's Einleben in den darzustellenden Charakter, mit dem er sich für die Dauer des Abends gleichsam identifizierte, sein nie aussetzendes stummes Spiel und seine proteusartige Verwandlungsfähigkeit, alles Eigenschaften, die einem Hamletdarsteller sehr zu statten kommen.

Nach einem andern Zeugnis könnte man freilich annehmen, daß die eigentliche Stärke Burbage's in seiner Begabung für rhetorische Aufgaben bestanden habe. Ich denke an die Stelle in Ben Jonson's neunundachtzigstem Epigramm '*To Edward Allen*'[3], in dem er die sprachliche Kunst Burbage's in Gegensatz zu der mehr schauspielerischen Wirkungsweise seines Rivalen bringt: '*As others speak, [gemeint ist damit Burbage!] but only thou [Alleyn] doest act.*' Da auch in anderen Quellen Burbage's Redekunst rühmend hervorgehoben wird, so hat die Annahme, daß der Künstler seine Zuhörer ganz besonders durch glänzende Vortragsmittel zu bezaubern wußte, viel Wahrscheinlichkeit für sich. Doch dürfen wir uns durch Ben Jonson's Worte keinesfalls zu dem Glauben verleiten lassen, daß des Künstlers darstellerische Begabung nur zweiten Ranges gewesen sei. Denn einen einseitig begabten Schauspieler würde der zeitgenössische Verfasser der '*Return from Parnassus*'[4] kaum als Meister seiner Kunst haben auftreten lassen. Vielmehr

[1] Zit. n. Hazlitt, 279/280.
[2] Bei Collier, Mem., 28/29.
[3] Ben Jonson, ed. Gifford, **8**, 199.
[4] '*Return from Parnassus*', IV, 3. Ed. Macray, 138 ff. Vgl. dazu Ge., **5**, 390.

wollte er offenbar durch seine Wahl von Kempe und Burbage als dramatische Lehrmeister der Cambridger Studenten zeigen, daß er in deren Darbietungen den Höhepunkt der schauspielerischen Kunstleistungen des jeweils von ihnen vertretenen Faches erblicke.

Wenn wir dabei in Betracht ziehen, daß Burbage seiner äußeren Erscheinung nach von der Natur gar nicht verschwenderisch für die Bühne ausgestattet war, so gewinnen wir um so mehr die Überzeugung, daß es ganz besondere innere Qualitäten gewesen sein müssen, die ihm trotz alledem bei seinen Zeitgenossen einen solch beispiellosen Erfolg erringen halfen.[1] Freilich ist die Frage nach Burbage's körperlicher Beschaffenheit nicht ganz so einfach zu beantworten, wie dies gewöhnlich bisher geschah. Denn auch hierüber fehlen in den vorhandenen Quellen bestimmte Angaben. Immerhin erscheint die eine Annahme, daß er von kleiner Figur gewesen sei, ziemlich berechtigt. '*Thy stature small*' heißt es von ihm an einer Stelle der in diesem Teil allerdings erst jüngeren Niederschrift der '*Funeral Elegy*'. Daß Burbage zudem aber noch, wie man so häufig lesen kann, dick und fett gewesen sei, ist keineswegs erwiesen. Diese Feststellung gründet sich doch nur einerseits auf die häufigen Anspielungen von Jeronymo auf seinen '*short body*', andrerseits auf die Bemerkung Gertrudes in der Fechtszene des '*Hamlet*': '*he's fat and scant o' breath*'! Da sich nun frühere Kritiker eine dicke Idealfigur — und als solche wollte man Hamlet durchaus aufgefaßt wissen — nicht recht vorstellen konnten, halfen sie sich über die vermeintliche Unstimmigkeit kurzer Hand hinweg: die Einen, indem sie die Stelle für verderbt erklärten und durch mehr oder minder wahrscheinliche Konjekturen verbesserten,[2] die Andern, indem sie die Worte der Königin für ein Zugeständnis des Dichters an seinen asthmatischen Kollegen hielten.[3] Aber abgesehen davon, daß wir bei Shakespeare sonst niemals von einem derartigen Entgegenkommen in rein äußerlichen Dingen wissen, daß er vielmehr seinen dramatischen Charakteren nur die ihrem inneren Wesen zukommenden Eigenschaften verleiht, so halte ich es durchaus nicht für ausgeschlossen, daß Hamlet in des Dichters Phantasie tatsächlich eine Veranlagung zur Wohlbeleibtheit hatte. Vielleicht hat Loening[4] nicht so ganz

---

[1] Ein Porträt des Künstlers findet sich in Baker's Lo. St. bei S. 20. Das gleiche in etwas schlechterer Reproduktion in „Bühne und Welt", **7**, II S. 893, Berlin, 1905. Beidemale ohne nähere Angabe und Bezeichnung.

[2] z. B. hot, faint, flat!

[3] So der ungenannte Verfasser des Artikels im Magazin für die Literatur des Auslandes, Bd. 76, No. 29, Berlin, 1869.

[4] Loening, H. Trg., 180. Vgl. auch Furness, **3**, 446.

unrecht, wenn er das Phlegmatische in Hamlets Charakter mehr als bisher geschehen betont wissen will und auf den physiologischen Zusammenhang zwischen Phlegma und Veranlagung zur Dicke hinweist. Im übrigen ist die Frage nur von untergeordneter Bedeutung. Selbst zugegeben, daß Burbage namentlich gegen Ende seines Lebens etwas dick gewesen, so bestätigt dies eben nur die alte Wahrheit, daß die persönliche Erscheinung für den Schauspieler zwar eine angenehme Zugabe sein kann, daß sie aber nicht von ausschlaggebender Bedeutung ist. Das für seine Kunst Entscheidende wird immer in der Darstellung selbst liegen, in dem Vermögen, den seelischen Gehalt der wiederzugebenden Rolle restlos zu erfassen, mit der eignen Persönlichkeit in Einklang zu bringen und dann vor den Augen des Zuschauers nachzuerleben.

Burbage's Repertoire war ein ungemein reichhaltiges. In vielen, und was mehr heißen will, den bedeutendsten Dramen der zeitgenössischen Literatur hatte er die tragenden Rollen verkörpert. Bekanntermaßen wies die elisabethanische Bühne, wie dies schon im Altertum der Fall gewesen, einem Darsteller oft drei bis vier Rollen zu. Der Grund dieser Einrichtung war die geringe numerische Stärke der ersten Truppen von Berufsschauspielern, die selten über mehr als zehn bis zwölf Mitglieder verfügten. Selbst Shakespeares Gesellschaft, die stärkste des ausgehenden Jahrhunderts, bestand aus nur sechzehn Schauspielern, die Darsteller der weiblichen Rollen mit eingerechnet. So mußten denn oft Künstler ersten Ranges neben ihren Glanzrollen noch solche von geringerer Bedeutung übernehmen. Das wurde mit eine der Ursachen der universalen Vielseitigkeit, die wir an den großen Schauspielern jener Tage bewundern müssen. Zudem gab es auch noch keine eng umgrenzte Facheinteilung. Nur die Ansätze zu einer solchen lassen sich nachweisen.[1] So sehen wir Burbage sowohl als tragischen Liebhaber und Helden als auch als Charakterspieler und Heldenvater beschäftigt.

Die Kenntnis von Burbage's Repertoire schöpfen wir zum größten Teil aus der berühmten Ode: '*A FUNERAL ELEGY on the Death of the Famous Actor, Richard Burbadge, who died on Saturday in Lent, the 13 th of March, 1618.*'[2] Unter den zu Burbage's Gedächtnis entstandenen Gedichten

[1] Hamlet selbst zählt gelegentlich der Meldung von der Ankunft der Schauspieler (II, 2, 332 ff. Globe-Ed.) eine Anzahl von Rollenfächern seiner Zeit auf. Darunter: the king = der Königsdarsteller (Shakespeares eignes Fach), the knight (hero) = der gesetzte Held, the lover = der jugendliche Held und Liebhaber, the humorous man = der Darsteller fein komischer Chargen, the clown = der derbe Komiker, the lady = der Darsteller von Frauenrollen.

[2] Collier, Mem., 52

beansprucht dieses gegen den Schluß zu etwas bombastisch wirkende Erzeugnis eines treuen Bewunderers burbagischer Kunst entschieden das meiste Interesse. Wir besitzen denn auch von der Elegie, deren unbekannter Verfasser auf einem der Manuskripte mit dem Buchstaben H angedeutet wird, fünf Abschriften aus dem 17. Jahrhundert, aus denen sich die Echtheit von ungefähr sechsundachtzig Zeilen feststellen läßt.[1] Denn die Zusätze in der von Collier veröffentlichten erweiterten Fassung des Gedichtes sind das Erzeugnis einer späteren Zeit, der das lebendige Gedächtnis an die vom Künstler dargestellten Charaktere mehr und mehr entschwunden war. Trotzdem scheinen mir die in den Zusätzen enthaltenen Angaben über Burbage's Rollen glaubwürdig.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die einzelnen von Burbage verkörperten Gestalten aufzuzählen; es genüge darauf hinzuweisen, daß er in den Dramen Ben Jonson's, Beaumont und Fletcher's, Webster's und Marston's auftrat. Nur des ganz besonderen Interesses wegen seien hier wenigstens diejenigen Shakespeareschen Charaktere aufgezählt, die mit Sicherheit als von ihm dargestellt gelten können. Denn mit Recht nehmen wir an, daß es gerade die Verkörperung Shakespearescher Gestalten war, die ihm seine Beliebtheit und seinen Ruf bei Mit- und Nachwelt erringen half. Es sind dies: Romeo, Heinrich V. als Prinz und als König, Brutus, Coriolan, Macbeth, Shylock und Lear. Als seine drei Glanzrollen gelten Hamlet, Othello und Richard III., der letztere namentlich gegen Ende seiner künstlerischen Laufbahn. Die genannten Rollen lassen erkennen, daß Burbage vor allem das tragische Fach bevorzugte, wenn er sich nicht überhaupt gänzlich darauf beschränkt hat.

In Wright's '*Historia Histrionica*' (1699)[2] findet sich bekanntermaßen die Stelle: '*Taylor acted Hamlet incomparably well*', woraus früher von einigen Seiten die Annahme abgeleitet wurde, dieser und nicht Burbage sei der ursprüngliche Darsteller des Hamlet gewesen. Wright spricht jedoch nur davon, daß Taylor die Rolle überhaupt, nicht, daß er sie als erster dargestellt habe. Zudem sind die Gründe, die gegen die Annahme einer Priorität Taylor's sprechen, überwältigend. Denn davon abgesehen, daß er, um 1586 geboren, bei Übernahme der Rolle kaum etwas mehr als fünfzehn Jahre alt gewesen wäre, fehlt uns auch jeder Anhaltspunkt, Taylor um die in Betracht

[1] Zum ersten Abdruck gebracht wurde die Elegie durch Joseph Haslewood in '*Gentleman's Magazine*' vol. XCV, I, 498, vom Juni 1825. Dann veröffentlichte Collier einen Teil der Ode nach einer Fassung von 86 Zeilen in seinen '*Annals of the Stage*', 1831, **1**, 430 ff. Anm., später in seinen '*Memoirs*', 52 ff., in einer erweiterten Fassung von 124 Zeilen, die aber als Beweismaterial nur vorsichtig verwendet werden darf.

[2] Bei Dodsley, **1**, CXXXIX ff.

kommende Zeit zur Kammerherrn-Truppe, ja überhaupt zu einer der londoner Theatergesellschaften zu zählen. Außerdem ist es wenig wahrscheinlich, daß Burbage, um jene Zeit anerkanntermaßen der erste Heldendarsteller seiner Gesellschaft, diese Glanzrolle einer anderen, noch dazu so viel jüngeren Kraft überlassen haben würde. Dazu kommt noch das deutliche Zeugnis einer gerade in diesem Teile echten Stelle der '*Funeral Elegy*', die mit einer einzigen, sicher zufälligen Ausnahme in sämtlichen erhaltenen Handschriften derselben enthalten ist.[1])

Die schon erwähnte Vielseitigkeit der bedeutenderen Schauspieler der elisabethanischen Bühne war für die Darstellung vieler Rollen von nicht zu unterschätzendem Vorteil. Der Künstler wurde durch sie, mehr als es sonst der Fall gewesen wäre, befähigt, die verschiedenen Seiten eines Charakters gleich intensiv aufzufassen und, was die Hauptsache ist, zum Ausdruck zu bringen. Namentlich gilt dies für die Darstellung des auf der einen Seite so melancholischen, tatenlosen, auf der andern so impulsiv, fast ohne Überlegung handelnden Dänenprinzen.

Gerade Hamlet gehört zu den Rollen, die nicht aus einem Ton gespielt werden dürfen, wenn sie nicht eines großen Teiles ihrer Wirkung verlustig gehen wollen. Was bei einem Romeo, einem Richard III. oder Prinzen Heinrich einen Vorzug bedeutet, das Festhalten an der angeschlagenen charakteristischen Tonart von Anfang bis zu Ende, das würde hier als ein Mangel empfunden werden. Zwar ist die Einheitlichkeit des Charakters vorhanden und muß selbstverständlich gewahrt bleiben, aber der Wechsel in Hamlets Stimmungen, die Zerrissenheit seines Innern, wird vom geschickten Darsteller schon rein äußerlich durch den begleitenden stimmlichen Klangwechsel zum Ausdruck gebracht werden. Wenn es daher so selten ist, einen Hamletdarsteller anzutreffen, der auch den höchsten Anforderungen gerecht zu werden vermag, so hat dies, abgesehen von der schwierigen psychischen Bewältigung der Rolle, nicht zum mindesten darin seinen Grund, daß eben eine so ausgeprägte künstlerische Vielseitigkeit, wie sie die wirkungsvolle Gestaltung der Rolle erfordert, nicht zu den alltäglichen Erscheinungen gehört. Denn Hamlet zeigt sich von seinem ersten stummen Auftreten in der Prunkszene am Hofe seines Vaters bis zu seiner schnöden Ermordung in immer wechselnder Gestalt. Bald Prinz und Hofmann vom Scheitel bis zur Sohle, mit den ritterlichen, herzgewinnenden Manieren oder der wohlwollende, feinfühlende Berater und Beschirmer der Kunst, bald wieder der melancholische Pessimist, der sich selbst noch mehr als andere durch seine unerbittlichen Anklagen peinigt. Dazu

[1]) Ingleby, 131.

kommen jene Szenen, in denen er absichtlich „*den Narren spielt*" und sich unter dem Deckmantel eines zerstörten Wesens mit Spott und beißender Schärfe gegen die harmlos sein sollenden Fragen einer hohlen Umgebung wendet.

Wie nun Burbage dieser problematischen Figur zu Leibe rückte, welcher Art die Besonderheiten seiner Auffassung und die daraus resultierenden Unterschiede gegenüber einer späteren Darstellung gewesen, läßt sich heute bei dem Mangel an Zeugnissen und Überlieferung leider nicht mehr feststellen. Es ist das umsomehr zu bedauern, als sicher anzunehmen ist, daß er die Rolle, wenn auch nicht nach Shakespeares ausdrücklicher Unterweisung, so doch durchaus in dessen Sinn durchgeführt hat. Denn gerade bei Hamlet sind der Interpretationsmöglichkeiten so viele!

Nur über die Gestaltung einer einzigen Szene, des Zusammenstoßes zwischen Hamlet und Laertes in Ophelias Grab, sind wir durch ein paar Verse aus der '*Funeral Elegy*' unterrichtet, deren Wortlaut in der Übersetzung Brandls[1] folgendermaßen lautet:

„*Ich sah ihn oft in's Grab hinunterspringen*
*Mit Augen so voll Liebe und voll Wahnsinn,*
*Daß ich geschworen, selber wollt' er sterben.*"

Diese Zeilen sind für uns insofern von Interesse, als sie zeigen, daß Burbage den Sprung in das Grab tatsächlich ausgeführt hat.[2] Spätere Darsteller wie Kemble und Irving haben dies unterlassen, ja es ist sogar um die Frage, ob der Sprung in Ophelias Grab in Shakespeares Absicht gelegen habe oder nicht, ein Streit entstanden.[3] Denn das einzige Zeugnis für den Sprung ist außer der eben erwähnten Schilderung in der Todeselegie nur noch die Quarto 1603, bekanntlich eine mit wenig Sorgfalt und auf jeden Fall gegen den Willen des Dichters veranstaltete Raubausgabe. In dieser findet sich die Regieangabe '*Hamlet leapes in after Laertes*',[4] während alle übrigen Ausgaben dieser Anmerkung ermangeln, obwohl sie einige Zeilen vor jener Stelle die Anweisung '*Laertes leapes into the graue*' bringen. Wie dem aber auch sei, Burbage's Sprung in das Grab läßt uns jedenfalls deutlich erkennen, daß er die Szene mit großer Leidenschaftlichkeit durchgeführt hat. Überhaupt scheint er gerade die Gewalt der Leidenschaft, die wirkliche Erregtheit, die sich Hamlets infolge der gespielten bemächtigt, mit großer Anschaulichkeit zur Darstellung gebracht zu haben.

---

[1] Brandl, Sh's. dramatische Werke, **4**, 123.
[2] s. auch Halliwell, Outl., **1**, 208 und **2**, 318.
[3] vgl. Ingleby, 132 und die Artikel von Furnivall und Thomas Moy in '*The Academy*', 1879, S. 32 bzw. 55.
[4] Furness, Var. Sh., **4**, 82.

Darauf deutet wenigstens die von ihm überlieferte Spiel- oder vielmehr Kostümnuance hin, daß er bei mehreren Gelegenheiten ohne Wams im bloßen Spitzenhemd erschien.[1]

Die technische Lösung der Aufgabe — Darstellung eines Grabes — haben wir uns auf der altenglischen Bühne in einfachster Weise vorzustellen. Es ist ja bekannt, daß selbst auf den ersten Bühnen der elisabethanischen Epoche die Szenerie, sowie der ganze maschinelle Apparat von verblüffender Harmlosigkeit war. Deshalb konnten ja auch so lange Stücke wie Hamlet mit den entsprechenden Strichen und ohne Unterbrechungen durch Aktschlüsse in der verhältnismäßig kurzen Zeit von dreieinhalb Stunden aufgeführt werden. Dafür wirkte die Dichtung selbst, das gesprochene Wort, weit unmittelbarer auf die Zuhörer, deren selbsttätige Phantasie dem freien Gedankenflug des Dichters willig entgegenkam und ihm so über Mängel der technischen Ausstattung hinweghalf. Denn eine eigentliche bildende Kunst gab es im England des ausgehenden 16. Jahrhunderts noch nicht; somit fehlte die Grundlage für ein vom künstlerischen Standpunkt aus zu bewertendes Bühnenbild. Im übrigen kamen nach 1600 allmählich die ersten beweglichen Kulissen in Aufnahme, wenn sie auch vor der Wiederherstellung des Königtums im Jahre 1660 noch nicht zu allgemeiner Verwendung gelangten.[2] Die Hauptsache zur Darstellung eines Grabes, in das man auch hineinspringen konnte — die Versenkung —, war jedenfalls vorhanden. Überhaupt geht gerade aus den Bühnenanweisungen im Hamlet hervor, daß der Hohlraum '*under the stage*' des öfteren mit zur Darstellung herangezogen wurde. So z. B. im ersten Akt, wenn der Geist von Hamlets Vater aus unterirdischer Tiefe seine beschwörende Bitte heraufsendet.

Da gerade von der Szene am Grabe Ophelias die Rede war, mag an dieser Stelle eine theatergeschichtlich nicht uninteressante Bemerkung eingeschaltet werden, die sich auf die vorhergehende einleitende Szene des letzten Aktes bezieht. Der moderne Theaterbesucher erinnert sich vielleicht mit viel Vergnügen an den belustigenden Bühnentrick, den sich der Darsteller des Knieriem in Nestroys unsterblicher Posse „*Lumpazivagabundus*" gestattet, nämlich das umständliche Ausziehen von mindestens einem halben Dutzend zerrissener, schmutziger Westen, bevor er sich ins Stroh legt. Dieses beliebte stumme Spiel blickt auf das ehrwürdige Alter von über 300 Jahren zurück und wurde bereits in der Hamletvorstellung des Globe-Theaters von dem ersten Darsteller des Totengräbers mit dem

[1] Halliwell, Outl., **2**, 313.

[2] Anderer Meinung ist Drake, der ‹Sh. and his Times, 447› auch für die elisabethanische Bühne bereits die Verwendung beweglicher gemalter Dekorationsstücke angenommen wissen will.

besten Erfolg auf die Lachmuskeln der Gründlinge im Parkett angewandt, bevor er an sein ernstes Werk ging.[1] Erst in verhältnismäßig später Zeit wurde der für unser Empfinden doch etwas allzu grobe Scherz als störend weggelassen.[2]

Verschiedene Fragen über die szenische Gestaltung jener ersten Aufführung mögen hier, soweit dies bei den spärlichen Angaben über Einzelheiten in den Quellenschriften möglich ist, eine Beantwortung finden.

Die Tragödie spielte sich auf der alten Bühne an verschiedenen Schauplätzen ab, die wohl alle durch andeutende Symbole mehr oder weniger unterschieden waren. Die Lösung der Frage nach der Einrichtung des Schauspiels im Schauspiel, die manch späterem Dramaturgen Kopfzerbrechen gemacht, konnte auf verschiedene Weise geschehen. Das war ja gerade der Vorteil der Shakespeareschen Bühne, daß sie dem Dichter sowohl, als vor allen Dingen dem Regisseur durch die Möglichkeit einer gleichzeitigen Dreiteilung des Schauplatzes über so vieles hinweghalf, was der heutigen Inszenierung die größten Schwierigkeiten bereitet. Leider ist aus den Regieanweisungen, weder der Quarto noch der Folio, nicht ersichtlich, in welcher Weise die zur Verfügung stehenden Schauplätze für die Handlung verwendet wurden. Doch sind zwei Fälle denkbar. In jedem von beiden gingen Schauspiel und Pantomime im Stück auf der Hinterbühne vor sich, die sich vor und unterhalb jenes bekannten balkonartigen Einbaues — der Oberbühne — befand. Die agierenden Zuschauer des Schauspiels konnten nun sowohl auf der Oberbühne Platz nehmen und von da den Vorgängen des auf der unteren Hinterbühne gespielten Schauspiels folgen[3] oder aber sie besetzten die beiden Seiten der Vorderbühne, eine Anordnung, die dem modernen Geschmack, der sich in diesem Falle an eine so merkliche Höhendifferenz der Spielenden nur schwer gewöhnen könnte, gewiß mehr zusagen würde.[4] Freilich mußte bei der letzteren Einrichtung der Nachteil mit in Kauf genommen werden, daß das Mienenspiel von Klaudius, welches gerade in dieser Szene ein Hauptinteresse beansprucht, vom eigentlichen Zuschauer nur mangelhaft verfolgt werden konnte, ein Nachteil, der indes bei der weit in den Zuschauerraum vorspringenden Hauptbühne nicht in dem Maße

---

[1] Halliwell, Outl., **1**, 208/09; **2**, 320.

[2] Im Jahre 1815 hatte Chatterley als Darsteller des Totengräbers in Bath so viel Geschmack, auf den Beifall des Galeriepublikums lieber zu verzichten, als ihn durch ein solches, dem Ernst der Situation wenig entsprechendes Mätzchen hervorzulocken. (Ge., **8**, 491.)

[3] Eine solche Einrichtung nimmt Malone, Engl. St., 116, an.

[4] Dies ist auch die Annahme Albright's (136): '*the stage audience was undoubtedly on the outer stage, and the mock play on the inner, — in the same relative position as the scene is played to-day.*'

störend empfunden wurde, wie er es etwa bei der heutigen Kulissenbühne würde. Die Hauptbühne, die für gewöhnlich Straßen, Plätze, überhaupt alles, was unter freiem Himmel lag, vorzustellen hatte, war von der Hinterbühne durch einen seitlich auseinander gehenden Vorhang [1] getrennt. Dieser hatte den Zweck, den Einblick in die Hinterbühne zu verhindern, wenn während einer sich vorne abspielenden Szene Vorbereitungen für die nächste, wie Verhängen der hinteren Bühnenwand mit Teppichen (Hamlet, II, 2; III, 1 und 4.), getroffen werden mußten.

Die Wiedergabe der in der '*closet-scene*' benötigten Porträts von Hamlets Vater und Oheim war damals eine recht einfache. Die Bilder waren nämlich ursprünglich nicht selbständig an der Hinterwand der Bühne aufgehängt, sondern wurden durch Figuren dargestellt, die in dem zur Verkleidung dienenden Wandteppich eingewebt waren.

Aus erhaltenen Rechnungen [2] und Anspielungen in verschiedenen Shakespeareschen Dramen (z. B. Sommernachtstraum, I, 2; IV, 2; Hamlet, III, 2.) ist zu entnehmen, daß sich die Schauspieler zur Herstellung ihrer Masken bereits künstlicher, an Schnüren befestigter Bärte bedienten. Für die Darsteller intriganter Charaktere werden Perücken bezeugt.[3] Ob auch die Schminke schon regelmäßig Bühnenzwecken dienstbar gemacht war, geht aus keinen Nachrichten hervor; bekannt war sie freilich schon seit langer Zeit, wie einige Rechnungen aus den Jahren 1502 und 1548 zeigen.[4] Daß ihre Verwendung aber schon eine alltägliche gewesen, ist m. E. kaum anzunehmen, da die Vorstellungen — wenigstens in den öffentlichen Sommertheatern — bei Tageslicht und unter freiem Himmel stattfanden.[5] Dagegen war der Gebrauch der Gesichtsmasken — hauptsächlich bei Darstellern weiblicher Rollen oder, um bei dem herrschenden Personenmangel das mehrmalige Auftreten ein und desselben Schauspielers weniger merkbar zu machen — noch nicht ganz erloschen.[3]

So einfach und naiv auch die szenische Ausstattung eines Stückes auf der elisabethanischen Bühne war, so groß war der Luxus, der mit den Kostümen getrieben wurde. Hier war ein Aufwand an der Tagesordnung, von dem wir uns kaum eine Vorstellung machen können. Bekanntlich war es damals Sitte, daß vornehme Gönner des Theaters, allen voran der königliche

[1] Die bisher als unbewiesen erachtete Hypothese von einem Vorder- und Hinterbühne trennenden Mittelvorhang scheint durch Albright's Untersuchungen (51 ff.) einwandfrei festgestellt.

[2] Cunningham, Revels Acc., 56.

[3] Malone, Engl. St., 125.

[4] Halliwell, Outl., **1**, 46; **2**, 290.

[5] Nur die hauptsächlich in der schlechten Jahreszeit benutzten gedeckten sogenannten '*private theatres*' wurden durch Kerzenlicht erhellt.

Hof, ihre äußerst kostbaren, von prunkvollen Festaufführungen stammenden Gewänder, deren Anschaffungspreis das Dichterhonorar für ein Drama bei weitem überstieg,[1]) den Schauspielern leihweise überließen oder gar schenkten. Manchmal waren sie freilich auch weniger freigebig und brachten ihre ausgemusterten, aber immer noch repräsentationsfähigen Garderobenstücke zum Verkauf. So entwickelte sich namentlich am Hofe Jakobs I. ein schwunghafter Handel mit abgelegten Staatskleidern.

Dies waren nun die Kostüme, in denen die Dramen Shakespeares — und darunter auch Hamlet — ihre Uraufführungen erlebten. Ob nun das gerade gegebene Stück in England oder Italien, im sechzehnten oder sechsten Jahrhundert spielte, war ohne jede Bedeutung. Solange nur das Verlangen des Zuschauers nach reichen, prunkenden Kostümen gestillt wurde, war er völlig befriedigt. So soll z. B. Hamlets Sammtmantel £ 16 gekostet haben, Klaudius' Krönungsgewand sogar £ 20, eine Summe, der nach heutigem Geldwert ungefähr 2000 Mark entsprechen würden. Von historischer Kostümierung, auch nur andeutender Art, finden wir keine Spur. Dabei fiel es jedoch keinem der Zuschauer ein, etwa daran Anstoß zu nehmen. Wieder ein Beweis, welche kritikhemmende Macht die Konvention beim Theater bedeutet! Denn für den modernen Theatergänger, dessen Geschmacksrichtung durch den herrschenden, teilweisen Bühnenrealismus beeinflußt ist, wäre eine Hamletvorstellung, die ihm nicht halbwegs historische Trachtenbilder vor Augen führte, zum allermindesten eine recht befremdliche. Dabei ist es freilich jenen Ausstattungsleitern, die als erste auf der Durchführung einer historischen Einkleidung der Figuren der Hamlettragödie bestanden, in ihrem Neuerungseifer völlig entgangen, daß sie diese Dichtung nie in frühmittelalterlich-dänische Gewandung hüllen dürften, ohne ihr Gewalt anzutun. Denn wenn auch die Vorgänge des Dramas vom Dichter in den Anfang des elften Jahrhunderts verlegt und in Dänemark lokalisiert wurden, so ist doch der Geist desselben ein viel späterer. In unseren Augen ist das Stück modern im Sinne der damaligen Zeit, sind die darin gezeichneten Charaktere Menschen der hochentwickelten Renaissancekultur, ist vor allem der Held des Dramas, Hamlet selbst, ein im wittenbergischen Geiste des Humanismus aufgewachsener Denker, aber kein Tatenmensch jener früheren Epoche. Es ist also — und das mag namentlich für moderne Hamletaufführungen gelten, bei denen in dieser Hinsicht noch viel gesündigt wird — das Re-

[1]) Henslowe zahlte z. B. für ein Stück durchschnittlich £ 6, etwas später erhöhte sich das Honorar auf ungefähr £ 10—15.

naissancekostüm und nicht ein historisches, sich mehr oder weniger an mittelalterlich-dänische Vorbilder anlehnendes Kostüm das einzig richtige. Für den ersten verantwortlichen Ausstattungsleiter, als den wir Shakespeare selbst, vielleicht mit Burbage vereint, zu betrachten haben, war demnach die richtige Wahl dieses Teils des äußeren Rahmens mit keiner Schwierigkeit verbunden. Er mußte das Rechte, als die einzig ihm zu Gebote stehende Möglichkeit von selbst treffen.

Hamlet erschien also wie einer der Staatsmänner am Hofe der Königin Elisabeth. Und zwar nach des Dichters eigener in den Text verwobener Regievorschrift in *„die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz“* gekleidet, d. h. in Sammtwams mit seidengefütterten Schlitzen und steifer Halskrause, kurzen Atlasbeinkleidern und schwarzen Strümpfen. Das halblange Haar fiel frei über die Schultern und war bedeckt von einem hohen, kegelförmigen Hut mit breitem Rand und langer Feder. Zur Vervollständigung des Kostüms kam noch der Degen, dessen kreuzartiger Griff in der Darstellungsgeschichte eine besondere Rolle zu spielen berufen sein wird, und der um die Schultern hängende bestickte Mantel.

Dergestalt war also die äußere Erscheinung des ersten Hamlet. In sein inneres Wesen werden wir freilich kaum jemals einen sicheren Einblick gewinnen. Nur in Mutmaßungen können wir uns darüber ergehen. Eine solche ist es, wenn ich dafür halte, daß Burbage in seiner Darstellung des Dänenprinzen dessen innere Zerrissenheit als das Leiden eines heldenhaften Charakters geschildert hat. Weder als Melancholiker noch als sentimentalen Gefühlsmenschen glaube ich den Hamlet der Renaissancebühne ansprechen zu dürfen. Eine solche Auffassung hätte sowohl der tatkräftigen Persönlichkeit des Darstellers als auch dem ganzen Zeitcharakter allzusehr widersprochen!

## 2. Kapitel.

# Burbage's erster Nachfolger und die englische Bühne bis zur Revolution, 1642.

Mit Shakespeare hatte die elisabethanische Bühne ihre höchste Blüte erreicht. Aber schon unter dem ersten Stuart kündete sich, wenn auch äußerlich kaum merkbar, der Verfall an. Zwar stand das erste Jahrzehnt des angebrochenen Jahrhunderts noch unter dem Zeichen des großen Dramatikers und seiner Nachfolger Ben Jonson und Beaumont und Fletcher, ja es war sogar die Zeit ihrer reifsten Werke. Auch die Theaterleidenschaft und das Verständnis für dramatische Darbietungen nahmen immer noch zu. Zum mindesten läßt das Anwachsen der Theatergesellschaften gegen Ende des Jahrhunderts eine solche Vermutung gerechtfertigt erscheinen. Ein Anwachsen, dem übrigens Jakob I. (1603—25) durch gesetzliche Maßnahmen Einhalt gebieten zu müssen glaubte. Er entzog nämlich die Erlaubnis zur Lizenzerteilung den Großen des Reiches und machte sie fortan zum alleinigen Reservatrecht der Krone. In der Folge veranlaßte er dann die Übernahme der fünf besten londoner Theater unter das persönliche Patronat je eines der königlichen Familienmitglieder. Wenn wir bedenken, daß diese fünf Gesellschaften in der damals gegen zweihunderttausend Einwohner zählenden Stadt während der Winterspielzeit Tag für Tag ihre Vorstellungen gaben, so können wir uns von der großen Anteilnahme der Bevölkerung an den Darbietungen der dramatischen Kunst einen Begriff machen.[1])

Aber der Geschmack der großen Masse begann allmählich eine neue Richtung zu bevorzugen. Unter dem Nachfolger der „*guten Königin Bess*" fanden nämlich die '*Maskes*', jene aus den Moralitäten hervorgegangene Form der Oper, die als Unterhaltung bei Damen und Herren der Hofgesellschaft zu großer Beliebtheit gelangte, und in deren Zusammenstellung Ben Jonson als Verfertiger des Librettos und Inigo Jones als geistiger Urheber eines prunkvollen, technisch-maschinellen Apparates im italienischen Renaissancestil einander mit viel Ge-

[1]) Malone, Engl. St., 167; s. auch Wright's Hist. Histr., 1699 (Dodsley, 1, CXXXIX ff.): *'Lovewit. Which I admire at; that the town, much less than at present, could then maintain five companies, and yet now two can hardly subsist.'*

schick in die Hände arbeiteten, mehr und mehr Eingang und Gefallen. Das äußere Bühnenbild gewann nun durch Zuhilfenahme beweglicher Dekorationen derart, daß wir diese zunächst nur bei Hofe stattfindenden Vorstellungen gewissermaßen als die ersten Ausstattungsstücke größeren Umfangs ansprechen dürfen. Aber im übrigen war der französischen Geschmack vermittelnde Einfluß des Hofes kein günstiger, denn er führte notgedrungen zur Veräußerlichung und Vernachlässigung der glorreichen Tradition des elisabethanischen Volksdramas. Trotzdem sind die Verdienste, die sich die ersten Stuarts durch ihre lebhafte Anteilnahme am Gedeihen der Schaubühne erworben, nicht geringer als die ihrer Vorgängerin auf dem Throne. Namentlich Jakobs I. Vorliebe galt noch vorzugsweise dem Drama. So fanden in den zehn Jahren von 1603—1613 nicht weniger als 132 Hofvorstellungen der '*King's-Men*' allein statt,[1] und in den fünfzig Jahren vor 1642 gab die gleiche Gesellschaft 341 Vorstellungen bei Hofe.[2] Daß trotzdem seitens desselben eine strenge Zensur ausgeübt wurde, geschah weniger zur Unterdrückung der künstlerischen Freiheit als vielmehr aus politischen Rücksichten.

Das lebhafte Interesse weiter Kreise am Blühen und Gedeihen des Theaters war aber auch notwendig, wenn die Bühne nicht, den mancherlei auf sie eindringenden Hemmungen erliegend, ein vorzeitiges Ende nehmen sollte. Denn zwei feindliche Mächte wirken in einem zwar ungewollten, nichtsdestoweniger recht erfolgreichen Bündnis gegen sie ein. Die Pest und die Puritaner! Da die Theatervorstellungen auf Betreiben der letzteren unterbrochen werden mußten, sobald der schwarze Tod in einer Woche mehr als zwanzig Opfer forderte, kam es in den schlimmen Jahren zwischen 1603 und 1611 zu wiederholten Malen zu einer unfreiwilligen Muße der Jünger Thaliens. Namentlich die Jahre 1606 bis 1610 waren in dieser Beziehung besonders arg und übten auf den gesamten Theatergeschäftsbetrieb einen derart lähmenden Einfluß aus, daß sich sogar allererste Gesellschaften wie die '*King's Men*', die ihre führende Stellung im londoner Theaterleben auch im neuen Jahrhundert bis in die vierziger Jahre bewahrten, gezwungen sahen, die Hauptstadt zu verlassen und Wanderzüge in die Provinz zu unternehmen.[3] Und das, obgleich die Truppe in solchen Zeiten vom Hof finanzielle Unterstützung zu erhalten pflegte.

Die zweite der feindlichen Mächte, die stärkere der beiden, kämpfte, wie wir gesehen, schon seit langem mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln, unter Anrufung von kirchlichen,

[1] Maas, 97.
[2] Morton.
[3] Gewöhnlich in der Zeit von Mai bis Oktober.

staatlichen und städtischen Behörden gegen das ihr verhaßte Satanswerk der Schaubühnen. Freilich, trotz der eifrigsten Verfolgung, die Lordmayor und Citybehörden, puritanische Geistliche und gesinnungstreue Helfershelfer gegen alles, was in irgend einer Beziehung zum Theater stand, inszenierten, konnten sie vorderhand nicht mehr erreichen, als das Verbot von „*heidnischen (!) Lust- und Schauspielen*" am Sonntag. Ein Verbot, das zudem lange Zeit nur äußerst mangelhaft beachtet worden zu sein scheint, da es von Zeit zu Zeit immer wieder von neuem erlassen werden mußte.[1] Namentlich war es der königliche Hof selbst, der sich um diese Einschränkungen, die im Jahr 1603 durch ihre Ausdehnung auf Mittwoch und Freitag während der Fastenzeit erweitert wurden, nicht im geringsten kümmerte. Doch waren diese schikanösen Verordnungen der um Erweiterung ihrer Machtsphäre bedachten Partei noch lange nicht das Schlimmste. Ihre Angriffe wagten sich um so mehr hervor, als sie in weiteren Kreisen des Volkes auf Rückhalt und Anhängerschaft rechnen zu können glaubte. Ja schließlich wußten extreme Parteigänger die Menge derart zu verhetzen, daß es im Frühjahr 1616 (17) zu offenen Pöbelausschreitungen gegen das Theater kam. Das vorläufige, unerwartete Endergebnis war allerdings nur eine Neubestätigung des von Jakob I. den '*King's Men*' bei seinem Regierungsantritt gewährten Patentes. Auch zahlreiche Versuche aus den Jahren 1619, 1631 und 1633, nicht nur eine zeitweise Unterbrechung der Vorstellungen, wie sie durch die traurige Wiederholung der Pestfälle verursacht ward, sondern eine völlige Unterdrückung, namentlich des Blackfriars-Theaters, herbeizuführen, scheiterten noch an dem Schutz, den die Schauspielkunst von seiten des Hofes genoß. Übrigens scheint sich bald nach Shakespeares Tod eine teilweise, betriebstechnische Umgestaltung der hauptstädtischen Theaterverhältnisse vollzogen zu haben, indem sich damals vier Gesellschaften zu einer Union — sie treten in den Urkunden als '*The United Companies*' auf — vereinigten. Hauptzweck der Vereinigung war nach Malone's Vermutung[2] — nähere Angaben darüber sind keine erhalten — das Übereinkommen der betreffenden Theaterleiter, ihren Mitgliedern ein aushilfsweises Auftreten auf jeder der Verbandsbühnen zu gestatten.

Dergestalt waren die äußeren Umstände, unter denen der erste Nachfolger Burbage's sein Erbe antrat. Der unerwartet rasch erfolgte Tod des großen Künstlers versetzte die „*kgl. Hofschauspieler*" fürs erste in eine recht mißliche Lage.

[1] Das erste derartige Verbot stammt aus dem Jahre 1591, Erneuerungen desselben aus den Jahren 1618, 1625, 1633.

[2] Malone, Engl. St., 282 ff.

Wo sollten sie gleich den rechten Mann hernehmen, der es wagen konnte, vor den Augen des Publikums zu erscheinen, ohne allzusehr abzufallen? Handelte es sich für den Nachfolger doch darum, vor einen Zuschauerkreis zu treten, in dessen Gedächtnis die gewaltigen Eindrücke noch frisch hafteten, die Burbage's darstellerische Leistung hinterlassen hatte, und der infolgedessen leicht geneigt war, gefährliche Vergleiche zu ziehen.

In diese Zwangslage fiel — für die Schauspieler des königlichen Hofes darf man wohl sagen: glücklicherweise — der Tod der Königin Anna ⟨† 2. März 1619⟩, der Gemahlin Jakobs I. Dies Ereignis hatte auf höhere Anordnung eine Unterbrechung der Vorstellungen bis zum Tage ihrer Bestattung am 13. Mai zur Folge. Die Muße der Zwischenzeit konnte nun die Gesellschaft dazu benützen, sich nach dem geignetsten Ersatz umzusehen, den sie schließlich in drei Schauspielern zu finden glaubte. Es ist, als ob ihr ein Nachfolger allein für die Last des Erbes nicht auszureichen schien! So wurden denn in der Folgezeit Nathaniel Field, John Lowin und Joseph Taylor dazu ausersehen, sich in den verwaisten Rollenschatz des Dahingeschiedenen zu teilen. Dem letzteren fielen dabei die meisten Rollen, insbesondere auch Hamlet zu.

Joseph Taylor ⟨1585?—ca. 1653⟩ war ein londoner Kind und wie Burbage der Sohn eines Schauspielers, John Taylor. Über sein Geburtsdatum sind wir nicht genau unterrichtet, doch ist es wahrscheinlich, daß er im Februar 1585 ⟨6⟩ das Licht der Welt erblickte. Auch über seine Jugend und die ersten Jahre bei der Bühne liegt Dunkel gebreitet. Ein unruhiger Geist scheint ihn immer aus einer Gesellschaft in die andere getrieben zu haben, ohne daß er es in der neuen lange ausgehalten hätte. So gehörte er in den wechselvollen Jahren der ersten Hälfte seines Lebens den verschiedensten Schauspieltruppen Londons als Mitglied an.

Zum ersten Male begegnet uns sein Name in Verbindung mit dem Theater im Jahre 1608. Damals fand eine Neuaufteilung der zwanzig Gewinnscheine des Blackfriars-Theaters statt, an der sich Taylor mit anderthalb Aktien beteiligte. Um 1610 finden wir ihn aber bei den „*Schauspielern des Herzogs von York*“, den späteren ⟨ab 1612⟩ '*Prince's (Charles I.) Men*'. Doch ging er auch hier kein dauerndes Verhältnis ein. In jene Zeit fällt die Verheiratung des Künstlers mit Elisabeth Ingle, einer Witwe Tochter, die ihm in den ersten dreizehn Jahren ihrer Ehe drei Söhne und drei Töchter schenkte. Im Sommer des folgenden Jahres wechselte Taylor von neuem das Ensemble, indem er zu der unter Leitung von Philipp Henslowe stehenden „*Truppe des Prinzen Heinrich*“ übertrat. Da sich jedoch diese Truppe mit dem Tode des Prinzen im Jahre 1612 auflöste,

ging er, nachdem er nur kurze Zeit mit der *'Company of the palatine of the Rhine'* in Verbindung gestanden, zu den *'King's Men'* über. Hier erwarb er sich noch zu Shakespeares Lebzeiten einen bedeutenden Ruf, der ihm einen ehrenvollen Platz unter den hervorragendsten Darstellern am Anfang des Jahrhunderts sicherte.[1] Aber nicht lange litt es ihn in der neuen Stellung. Im Januar 1614 finden wir ihn wieder bei einer andern Truppe, diesmal bei den *'Servants of the Lady Elizabeth'*, und 1615 stand er an der Spitze der *'Players of Prince Charles'*, deren Mitglieder sich zum Teil aus der eben genannten Truppe, den ehemaligen *„Schauspielern der Lady Elizabeth"* zusammensetzten. Gelegentlich trat er in der Folgezeit auch in *'Paris Garden'* unter Philipp Henslowe und Jakob Meade, und als der erstere im Januar 1616 gestorben war, unter Alleyn's Direktion im Fortuna-Theater auf. Schließlich vereinigte sich Taylor — wahrscheinlich kurz nach Burbage's Tod — wieder mit der Königstruppe, um ihr von nun ab endgültig anzugehören. Ja seine Dienste wurden der Gesellschaft um so unentbehrlicher, als sich Field im Jahre 1622 gänzlich von der Bühne zurückzog.

Gegen 1623 übernahm Taylor gemeinsam mit Lowin die Leitung der geschäftlichen Angelegenheiten der *'King's Men'*, nachdem Hemminge und Condell von derselben zurückgetreten waren. Zwar standen die letzteren in der Urkunde, in welcher Taylor's Zugehörigkeit zur Königstruppe zum erstenmal schriftlich belegt ist, dem von Karl I. ⟨1625—49⟩ bald nach seiner Thronbesteigung am 24. Juni 1625 neu bestätigten Patent, noch an der Spitze, gewissermaßen als öffentliche Vertreter der Gesellschaft, in Wirklichkeit aber waren damals bereits Lowin und Taylor, deren Namen sich in eben jenem Patent an dritter und vierter Stelle befinden, die Repräsentanten der *'King's Men'* nach außen. Daß Taylor um jene Zeit auch künstlerisch eine der Hauptstützen der Truppe war, geht aus gleichzeitigen Zeugnissen zur Genüge hervor. Wenn sein Name trotzdem in der Liste der *'Principal Actors in all these Plays'* der Shakespeare-Folio von 1623 erst an einundzwanzigster Stelle[2] aufgeführt wird, so hängt das damit zusammen, daß er als Originaldarsteller Shakespearescher Charaktere nicht mehr recht in Betracht kam.

Im Jahre 1639 wurde Taylor unter dem *'Master of the Revels'* Sir Henry Herbert ⟨1595—1673⟩ *'Yeoman of the Revels'*. Es wurde ihm durch dieses Amt die Aufsicht über die königliche Garderobe übertragen, eine Stellung, mit der der Bezug gewisser Nebeneinkünfte verbunden war.

---

[1] Nach Fleay, 376, war er 1611 ⟨12⟩ *'Princess Elizabeth's Man'* und 1612 ⟨13⟩ Mitglied der *'Queen's Revels Company'!*

[2] Collier, Mem., IX.

Der Ausbruch des Bürgerkrieges im Jahre 1642 und die unmittelbar darauf erfolgte Schließung sämtlicher Theater war für die gesamte Schauspielerwelt ein harter Schlag. Doppelt fühlbar für Taylor, den sie sowohl seiner Einkünfte als Schauspieler, wie vor allem derer als Mitbesitzer von Globe- und Blackfriars-Theater beraubte. Die Mehrzahl der *'King's Men'* ergriff damals die Waffen, um in dem nunmehr entbrennenden Streite für die Sache ihres ehemaligen Beschützers einzutreten. Taylor jedoch fühlte sich schon zu alt, um noch mit ins Feld zu ziehen. Von allen Mitteln entblößt geriet er, wie so mancher seiner Kollegen, in Not. Als daher die ersten unruhvollen Jahre der Revolution verflossen waren, scharten sich zehn Schauspieler, darunter sieben ehemalige Mitglieder der Königstruppe mit Lowin und Taylor an ihrer Spitze zusammen und gaben in Verbindung mit dem Dramatiker Shirley die *'Comedies and Tragedies written by Francis Beavmont and John Fletcher, Gentlemen. Never printed before, and now published by the Authours Originall Copies'*[1] heraus. So suchten sich die brotlos gewordenen Künstler durch Veröffentlichung ihrer Bühnenmanuskripte wenigstens etwas über Wasser zu halten. Fünf Jahre später ⟨1652⟩ vereinigte sich Taylor für seine Person nochmals mit Lowin, um Fletcher's in der Folioausgabe von 1647 nicht mit aufgenommene *'Wild Goose Chase'* zu veröffentlichen. Bald darauf scheint er in London gestorben zu sein. Flecknoe erwähnt ihn in einer der um 1654 geschriebenen Charakterskizzen als tot.[2] Nach Wright's Angabe in der *'Historia Histrionica'* soll er freilich in Richmond gestorben und ebendort begraben sein,[3] doch haben sich für diese Feststellung keine Belege gefunden, da die Kirchenregister von Richmond aus der Zeit vor der Restoration verloren gegangen sind.

Auch Taylor soll wie sein Vorgänger ein Freund von Pinsel und Staffelei gewesen sein. Wie viel Wahres an dieser Nachricht ist, und ob sie nicht, was sehr leicht möglich wäre, auf einer Verwechslung mit dem zeitgenössischen Bildnismaler John Taylor, dem Neffen des bekannten *'Water-poet John Taylor'*, beruht, läßt sich nicht genau ermitteln. Wenn man Taylor aber, ebenso wie schon einmal Burbage, die Urheberschaft an dem sogenannten Chandos-Porträt von Shakespeare zusprechen will, so ist diese Behauptung nichts weiter, als eine durch keinen Beweis gestützte Hypothese.

Von Taylor's Repertoire ist uns leider nur ganz wenig bekannt. Bei seiner wechselnden Zugehörigkeit zu den verschiedensten Truppen ist jedoch die Annahme, daß es ein recht

[1] Folio, 1647; zit. n. DNB. **4**, 56.
[2] nach Collier, Mem., 260/61.
[3] Dodsley, **1**, CLII.

mannigfaltiges gewesen sei, durchaus am Platze. Zu seinen berühmtesten Rollen gehören Hamlet und Jago.[1] Nicht weniger Ansehen erlangte Taylor als Darsteller von Gestalten Ben Jonson's und namentlich Beaumont und Fletcher's, ohne diese freilich als Erster zu spielen.

Von der schauspielerischen Besonderheit Taylor's wissen wir noch weniger als von der seines Vorgängers. Was seine Verkörperung von Hamlet anbelangt, so dürfen wir wohl mit Recht annehmen, daß sie in Auffassung und Darstellung von der Figur, die Burbage geschaffen, im großen und ganzen nicht abwich. Eine Veränderung oder gar Neugestaltung der Rolle hätte sicher das kritische Urteil der Zeitgenossen zu mehr oder weniger ablehnenden oder zustimmenden Äußerungen herausgefordert, und es wäre doch seltsam, wenn von diesen Äußerungen keine einzige erhalten sein sollte. Viel natürlicher bleibt da die Annahme, daß Taylor's Darstellung, sich an das von Burbage gegebene Vorbild haltend, keine Veranlassung zu außergewöhnlichen Betrachtungen bot. Zu alledem war Taylor schon zu Zeiten, als Burbage noch in voller Kraft wirkte, Mitglied der *'King's Men'*, hatte also zweifelsohne Gelegenheit, den vorbildlich wirkenden Künstler in seiner Glanzrolle zu beobachten.

Man kann hie und da der Auffassung begegnen, Taylor habe den Hamlet noch zu Burbage's Lebzeiten, gewissermaßen in zweiter Besetzung gespielt. Ich möchte diese Annahme jedoch, ebenso wie die von der Priorität Taylor's, von der weiter oben bereits die Rede war, ablehnen und nur auf den einen Umstand hinweisen, daß das großmütige Überlassen von stücktragenden Glanzrollen ohne zwingenden Grund nicht zu den häufigen Gepflogenheiten der Großen im Reiche Thaliens gehört. Vielmehr wird Taylor als Nachfolger im wörtlichen Sinn zu betrachten sein. Er wäre somit, als er den Hamlet zum erstenmal spielte, auf der Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit gewesen. Diese Auffassung scheint auch das Urteil von James Wright zu bestätigen, der in seiner *'Historia Histrionica'*[2] berichtet: *'Taylor acted Hamlet incomparably well.'* Wright, dessen ganze Darstellungsart gerade durch ihre schlichte Einfachheit überzeugend wirkt, zollt dem Künstler also mit wenig Worten ein uneingeschränktes Lob. *„Unvergleichlich gut"* nennt er dessen Spiel und bezeugt uns durch seine Angabe, daß auch der zweite unter den englischen Hamletdarstellern eine wertvolle Leistung geboten haben muß. Dazu kommt noch, daß Taylor, was äußere Erscheinung anbelangte, ganz hervorragend für seinen Beruf begabt war.

[1] Als Othello hatten Field und nach ihm Swanston das Erbe Burbage's angetreten.

[2] Dodsley, **1**, CXLVII. Vgl. dazu S. 34.

Aus Cunningham's *'Extracts from the Accounts of the Revels at Court'*[1] ist ersichtlich, daß sich übrigens auch einmal der königliche Hof unter Karl I. Hamlet im Schlosse zu Hampton aufführen ließ. Der diesbezügliche Eintrag in dem erwähnten Buch lautet: *'Playes acted before the Kinge and Queene | this present yeare of the Lord 1636 . . . . 18. The 24th of January at Hampton Court — Hamlett.'*

Neben Taylor wird als dritter Hamlet aus der Frühzeit der Darstellungsgeschichte noch Lowin genannt. Ich möchte seinen Namen nicht verschweigen, obschon die Wahrheit dieser Überlieferung stark bezweifelt werden muß. Im Voraus sei nämlich gleich bemerkt, daß kein einziges gleichzeitiges Zeugnis existiert, das uns von seinem Auftreten in der Rolle berichtet. Vielmehr stammt die Quelle, die davon zu erzählen weiß, die *'Answer to Mr. Pope's Preface to Shakespeare'*[2] des Schauspielers Roberts, erst aus dem Jahre 1729.

John Lowin[3] (1576—1659) war der Sohn eines londoner Zimmermanns und wurde im Jahre 1603 Mitglied der *'King's Men'*, denen er Zeit seines Lebens angehörte. In den zwanziger Jahren war er neben Taylor an der geschäftlichen Leitung der Gesellschaft beteiligt. Um jene Zeit gehörte er auch mit zu den ersten Schauspielkräften. Der Ausbruch des Krieges beraubte ihn, der sein ganzes, ansehnliches Vermögen im Theaterbetrieb angelegt hatte, seiner Subsistenzmittel, so daß er am Ende seines langen Lebens völlig verarmt am 18. März 1658(9) in London starb. Lowin's Repertoire war ein sehr großes; unter anderm war er der erste Vertreter von Shakespeares König Heinrich VIII., für dessen Darstellung er vom Dichter selbst Unterweisung erhalten haben soll.

Bei dem völligen Mangel irgend einer zeitgenössischen Nachricht über Lowin's Hamletdarstellung ist die Annahme, daß Roberts' Angabe auf einem Mißverständnis oder falscher Information beruht, kaum von der Hand zu weisen. Aber auch so ist Lowin's Verdienst um die englische Bühne im siebzehnten Jahrhundert kein geringes, insofern als er gewissermaßen der Vermittler zweier getrennter Epochen ihrer Geschichte wurde. Denn er steht einerseits fest gegründet in den Traditionen der elisabethanischen Bühne, deren Glanzzeit er zum Teil noch persönlich miterleben durfte, andrerseits aber ragt er doch schon hinüber in jene Zeit, die nach Beendigung der Unruhen des Bürgerkrieges mit neuen Forderungen und Idealen auftritt.

Werfen wir vor Abschluß dieses ersten Teiles noch einen kurzen Blick auf das Theaterleben außerhalb Londons im bis-

[1] Introduction, XXIV/XXV.
[2] Zit. n. DNB., 34, 208.
[3] Auch Lewin, Lowine, Lowen und Lowyn geschrieben.

herigen Zeitraum, so finden wir auch in den englischen Provinzen allenthalben ein reges Interesse an Schauspielvorführungen aller Art. Eine große Anzahl wandernder Komödiantenscharen durchzogen das Inselreich nach allen Richtungen, um das dramatische Unterhaltungsbedürfnis der kleinstädtischen und ländlichen Bevölkerungskreise zu befriedigen.[1] „Besuchten doch in den achtzehn Jahren 1569—1587 nicht weniger als vierundzwanzig Schauspielertruppen das Landstädtchen ⟨Stratford-on-Avon⟩, darunter zweimal die „*Schauspieler der Königin*", die gerades Wegs aus London kamen."[2] Und wie in Stratford, so fanden sich die wandernden Komödianten auch in den übrigen Städten ein. Ja diese Wanderzüge in die Provinz nahmen gegen Ende des alten und zu Beginn des neuen Jahrhunderts sogar bedeutend zu. Namentlich wurden die umliegenden Landbezirke in Zeiten, in denen die hauptstädtischen Theater infolge der Pestplage zu unfreiwilliger Muße verurteilt waren, für die beschäftigungslosen Schauspieler ein gesuchter Zufluchtsort. Auf diese Weise wurde unter der Regierung der Königin Elisabeth und ihrer Nachfolger das nationale englische Volksdrama und mit ihm auch Hamlet sowohl in die nähere Umgebung von London als auch nach Irland und Schottland eingeführt.[3] Freilich mangelte dem Provinztheater damaliger Zeit die unbeschränkte Selbständigkeit; weder Irland noch Schottland besaßen im sechzehnten Jahrhundert eine reguläre Theatertruppe. Nur zu einem eigenen Theaterbau hatte sich Dublin im Jahre 1635 aufgeschwungen, der aber einige Jahre später das Schicksal der englischen Bühne teilend, seine Pforten wieder schließen mußte.

Schon am Eingang dieses Kapitels habe ich darauf hingewiesen, wie unter dem von dem ersten Stuart genährten französischen Einfluß ein langsames Absterben des nationalen, volkstümlichen Dramas der elisabethanischen Epoche beginnt. Nach Karls I. Regierungsantritt ⟨1625⟩ wurde, begünstigt durch dessen aus Frankreich stammender Gemahlin, dem französischen Wesen bei Hofe noch mehr Raum gewährt als bisher. Das machte sich denn schließlich auch bei der Bühne nicht nur in äußeren Dingen geltend, wie der allmählichen Aufnahme beweglicher Dekorationen, die im Ausland schon längst ein unentbehrliches Requisit geworden waren, sondern auch in der Vorliebe für französische oder den französischen angeglichene Stücke.

[1] s. Kelly, Notices.

[2] Wülker, 1, 284.

[3] s. Halliwell-Phillipps, The Visits of Shakespeares Company of Actors. Als bekannt setze ich die Angabe der Quarto 1603 voraus, wonach Hamlet in '*Oxford, Cambridge and elsewhere*' gespielt worden sei. Herr Professor Dr. Schick macht mich zudem auf eine Aufführung zur See durch Matrosen ⟨1607?⟩ aufmerksam, über die ich leider nichts in Erfahrung bringen konnte.

Noch eine andere Neuerung wurde, zunächst freilich ohne den gewünschten Erfolg, auf der londoner Bühne versucht. Am 7. November 1629 [1] trat am Blackfriars-Theater die erste französische Gesellschaft auf, unter deren Mitgliedern sich auch Schauspielerinnen befanden. In den romanischen Ländern war die Frau beim Theater seit langem keine unbekannte Erscheinung mehr. Denn schon in der zweiten Hälfte des vorhergehenden Jahrhunderts (1568) hat die italienische Soubrette der Commedia dell' arte die Unersetzlichkeit des weiblichen Elementes auf den weltbedeutenden Brettern bewiesen. Frankreich schloß sich dem Beispiel des Schwesterlandes bald an. Nur das konservative England war für die Gabe des beweglicheren romanischen Geistes noch nicht reif, und das Schicksal jener ersten Schauspielerinnen auf englischem Boden war, ausgepfiffen zu werden. Allerdings dauerte der Widerstand nicht lange; es war noch kein Jahrzehnt verflossen, als sich in London im Jahre 1635 eine französische Schauspielgesellschaft — diesmal für längere Dauer — niederließ,[2] bei der zweifelsohne auch Schauspielerinnen mitwirkten, ohne wie ihre Kolleginnen vor sechs Jahren der Radaulust der Menge zum Opfer zu fallen.

Im übrigen zeigt uns das Bestehen eines französischen Theaters um jene Zeit, in welchem Maße bereits das Bedürfnis nach ausländischer Kost vorhanden war. Eine Erscheinung, die um so mehr an Bedeutung gewinnt, als sich schon bald nach Burbage's Tod ein merkliches Nachlassen der bis dahin ungeschwächten Theaterleidenschaft der großstädtischen Bevölkerung geltend machte. Der Besuch der Schauspielhäuser ging zurück, so daß sich die Gesellschaften zu häufigeren Wanderungen veranlaßt sahen. Die Abnahme des Interesses vermehrte sich, als nach dem Tode Jakobs I. infolge der politisch-religiösen Wirren die Aufmerksamkeit des Volkes auf andere Dinge gerichtet ward. Die fortwährenden Angriffe auf das Theater durch das puritanisch gesinnte Parlament gingen auch nicht spurlos an diesem vorüber. Dabei konnte der zwar immer noch theaterfreundlich gesinnte, aber in ewigen Finanznöten steckende Hof seinen Schützlingen um so weniger Unterstützung angedeihen lassen, je ausgedehnter die Machtsphäre der Reaktionspartei wurde. Erschwerend kam noch das äußerst unpolitische Verhalten Karls I. hinzu, der einerseits die herrschende Verstimmung des Volkes durch die Verschwendung ungeheurer Summen bei seinen höfischen Privatvorstellungen vermehrte, andrerseits aber durch sein und seiner Gemahlin Auftreten als Schauspieler gelegentlich dieser Hofvorstellungen bei den weniger weltlich Gesinnten geradezu öffentliches Ärgernis erregte.

[1] Collier, Engl. Dr. & St., **2**, 22.
[2] Malone, Engl. St., 130 ff.

Derartige Herausforderungen von Seiten des Hofes führten zu immer heftigeren Angriffen. Der im Jahre 1625 erschienene *'Shorte Treatise against Stage-Playes, Printed in the yeere of our Lord 1625'*[1] ist noch gemäßigt zu nennen im Vergleich zu dem so schonungslos scharfen Fehdebrief des *'Histriomastix'*. Den Puritanern war nämlich in dem fruchtbaren Pamphletisten William Prynne (1600—1669) ein ganz besonders streitbarer Kämpe erstanden. Nichts geringeres als die Reformierung seines Zeitalters betrachtete der jugendliche Enthusiast als seine Lebensaufgabe! Daß zu einer solchen Reformation nicht zuletzt die vollständige Vernichtung des Theaters gehörte, ist selbstverständlich. So begann Prynne seit dem Jahre 1624 mit mehr Gelehrsamkeit als Urteilskraft an einer Schrift gegen jede Art theatralischer Darbietungen zu arbeiten. Im November des Jahres 1632 kam schließlich das Aufsehen erregende Machwerk, der *'Histriomastix. The Player's Scourge, or Actor's Tragedy'* auf den Büchermarkt. Die Fortsetzung des interessanten wurmartigen Titels klärt über Zweck und Inhalt des Buches auf. Sie lautet: *'Wherein is largely evidenced, by divers arguments, by the authorities of sundry texts of scripture, of 55 Synods, of 71 Fathers, &c. &c. that stage plays are sinful, heathenish, lewd, ungodly spectacles, and most pernicious corruptions; condemned in all ages, as intolerable mischiefs to Churches, to Republics, to the manners, minds, and souls of men; and that the profession of play-poets, of stage-players, together with the penning, acting, and frequenting of stage-plays, are unlawful, infamous, and misbecoming Christians. Besides sundry other particulars concerning Dancing, Dicing, Health-drinking, &c. By William Prynne, an Utter Barrester of Lincoln's Inn'*.[2] Das Werk ist ein in Akte und Szenen eingeteilter, geharnischter Angriff von über tausend Seiten gegen die Bühne und deren Angehörige, die dem Verfasser als Gehilfen des Teufels erscheinen. Ihm ist das Auftreten von Männern in Frauenkleidern, das er als Sodomie bezeichnet, ebenso verhaßt, wie das kurz vorher stattgehabte Erscheinen der französischen Schauspielerinnen in weiblichen Rollen, das er eine Schamlosigkeit nennt. „*Ungeheuer*" sind die Schauspielerinnen, die sich zu öffentlichem Auftreten entschließen konnten, in seinen Augen: *'Some French-women, or monsters rather, in Michaelmas term 1629 attempted to act a French play at the playhouse in Blackfriars, an impudent, shameful, unwomanish, graceless, if not more than worish attempt.'*[3]

[1] Hazlitt, 231.
[2] Ge., I, 9/10.
[3] Zit. n. Collier, Engl. Dr. & St., **2**, 22.

Freilich mußte Prynne seine maßlosen Angriffe bitter büßen. Man hatte geglaubt, an einigen Stellen seines Buches versteckte Anspielungen auf Karl I. und dessen Gemahlin zu finden, so wurde er vor Gericht gefordert und neben einer empfindlichen Geldstrafe zu lebenslänglicher Haft verurteilt, was ihn indes nicht hinderte, von nun ab vom Tower aus seine Pamphletistentätigkeit fortzusetzen. Im übrigen hat gerade die extreme Einseitigkeit des Puritanismus in seinen Auswüchsen, wofür Prynne als Schulbeispiel gelten mag, der manches Gute fördernden Bewegung, die Männer wie Milton zu ihren eifrigsten Anhängern zählte, viele Sympathien späterer Beurteiler geraubt.

Mit Prynne's Vorgehen hatte der erbitterte Kampf zwischen Puritanern einerseits, Schauspielern und Theaterdichtern auf der anderen Seite seinen Höhepunkt erreicht und sollte nun bald mit der gänzlichen Niederlage der letzteren enden. Als im Jahre 1637 die Theater wieder einmal aus sanitären Rücksichten geschlossen werden mußten, konnte man schon deutlich die Stimmen jener vernehmen, die eine dauernde Schließung herbeizuführen wünschten. Noch drangen sie mit ihrer radikalen Forderung nicht durch, aber der Ruf war einmal erklungen, und wenige Jahre später kam ihnen in der verwirrten äußeren Lage ein mächtiger Bundesgenosse zu Hilfe. Im August des Jahres 1642 begannen sich die politischen Unruhen zum Bürgerkrieg zu verdichten. Einen Monat später, am 2. September 1642, wurde bereits das Verbot aller öffentlichen Schauspielaufführungen und Schließung der fünf bestehenden Theater durch Parlamentsbeschluß beider Häuser erlassen, unter dem Hinweis: *'that while those sad causes and set-times of humilation do continue, public stage-plays shall cease and be forborne.'*[1]

Ich habe bereits bei der Schilderung von Taylor's Lebenslauf darauf hingewiesen, was dieser Beschluß nicht nur für ihn, sondern überhaupt für die Mehrzahl der bis dahin sorglos dahinlebenden Schauspieler bedeutete. Er machte die meisten derselben über Nacht brotlos! Ihrer Beschützer beraubt, den Gegnern wehrlos preisgegeben, suchte eine große Anzahl von ihnen ihr Heil darin, sich der Sache des Königs anzuschließen und in dessen Heere zu kämpfen. Viele haben dabei ihr Leben verloren. Wieder andere wanderten, teils freiwillig, zum größeren Teil gezwungen, auf den Kontinent aus. Namentlich die Niederlande und Deutschland wurden kurz nach jener Zeit von *„Englischen Komödianten"* überschwemmt.[2] Der zurückgebliebene Teil der Schauspieler hatte das schlimmste Los erwählt! Freilich fügte er sich dem Theaterverbot nicht

---

[1] Zit. n. Enc. Brit., **7**, 433.
[2] Englische Komödianten in Osnabrück 1645, Im Haag 1644/45.

so ohne weiteres und ohne den Versuch eines Widerstandes zu machen. Wir hören immer noch von vereinzelten Aufführungen, so daß sich das Parlament veranlaßt sah, im Jahre 1647 eine erneute und verschärfte Verordnung gegen die Vorstellungen zu erlassen. Als dann die Unruhen im folgenden Jahre beendet waren, taten sich viele der überlebenden, aus allen möglichen früheren Truppen zusammengewürfelten Schauspieler von neuem zusammen und versuchten im Winter 1648 ihr altes Gewerbe in Privatvorstellungen im Cockpit-Theater wieder aufzunehmen. Aber nur drei oder vier Vorstellungen blieben ungestört. Schon bei der nächsten wurden die Spielenden mitten während der Aufführung des '*Bloody Brother*' durch bewaffnete Macht überrascht und in ihren Kostümen wie sie waren — auch Lowin und Taylor befanden sich unter ihnen — ins Gefängnis überführt.[1])

Ein solch schmählicher Ausgang dieses ersten Versuches lud zu keiner Erneuerung desselben ein, und so waren zu Beginn der fünfziger Jahre tatsächlich alle Theatervorstellungen in London unterdrückt.

---

[1]) Ge., **1**, 23.

II. Abschnitt.

# Die englische Bühne während und nach der Restoration bis zum Auftreten Garricks ⟨1742⟩.

## 3. Kapitel.

# Betterton's Leben und Wirken.

*'His youth did promise much, and his ripe years*
*Will see it all performed.'*
*Beaumont & Fletcher, 'The Maid's Tragedy.'*

Nach der Revolution und der im Jahre 1660 erfolgten Wiederherstellung des Königtums hebt für die englische Theatergeschichte ein neuer Zeitabschnitt an. Nach jahrzehntelangem, mühevollem Ringen hatten die Puritaner endlich um die Mitte des Jahrhunderts die politische Oberhand gewonnen. Nun hatten sie auch die ersehnte Unterdrückung der öffentlichen Lustbarkeiten durchgesetzt. Aber nicht lange sollten sie sich ihres schwer errungenen Sieges erfreuen. Schon zur Zeit der Cromwellschen Republik (1651—58) fanden sich hie und da ein paar Schauspieler zusammen, um drei oder vier Meilen außerhalb Londons bald hier bald dort theatralische Vorstellungen zu geben. Mit lebhaftem Jubel begrüßten die Anhänger der Bühne das Wiedererscheinen der lange entbehrten Kunst. Durch Beifall und Erfolg ermutigt veranstalteten kleine Gruppen von Schauspielern alsbald in der Stadt selbst in den Häusern vornehmer Gönner wieder Vorstellungen, die zunächst zwar heimlich gehalten, nach dem Jahre 1656 aber immer zahlreicher und damit öffentlicher wurden.

Um die Wiedereinführung der dramatischen Kunst in das öffentliche Leben der Hauptstadt nach den Tagen der Revolution hat sich namentlich ein Mann große Verdienste erworben, Ben Jonson's Nachfolger als Poet Laureate (1638), der im Jahre 1643 zum Sir erhobene William Davenant, dessen höchster Ehrgeiz es war, für einen natürlichen Sohn Shakespeares zu gelten. Davenant (1606—68), der zur Zeit der Cromwellschen Republik nach Frankreich geflüchtet war, jedoch bald in die Hände seiner Widersacher geriet, aus der ihn erst Milton's Fürsprache befreite, gehörte mit zu den Hauptvermittlern der zwei durch die Unruhen und die politischen Umwälzungen des Bürgerkrieges von einander getrennten Perioden der englischen Theatergeschichte. Er durfte in seiner Jugend noch einen Teil der Nachblüte elisabethanischer Schauspielkunst erleben, ja seine Tätigkeit, beziehungsweise seine ersten allerdings unausgeführt gebliebenen Versuche als selbständiger Theater-Unternehmer und -Erbauer

reichen bis in das Jahr 1639 zurück.[1]) Auch stand er schon unter Karl I. in gewisser Beziehung — als '*Governor of the King and Queen's Company, acting at the Cockpit in Drury Lane*', zu dem er am 27. Juni 1639 ernannt wurde — an der Spitze des gesamten londoner Theaterwesens. Eines solchen Bindegliedes, wie er es in der Geschichte der englischen Bühne darstellt, bedurfte es freilich sehr, da sonst in den stürmischen Tagen der Revolution der letzte Rest alter Darstellungsüberlieferung hinweggeschwemmt worden wäre.

Im Jahre 1656 suchte Davenant unter der harmlosen Verkleidung einer melodramatischen Dichtung, genannt '*The First Dayes Entertainment at Rutland House, by Dekłamations and Musick*' wieder Interesse für öffentliche Aufführungen in London zu erwecken. Diese Vorstellung bedeutet auch noch in anderer Beziehung einen Merkstein in der englischen Theatergeschichte, insofern als in ihr zum erstenmal eine englische Schauspielerin, Mrs. Coleman, die Gattin des Komponisten und Sängers Edward Coleman, in der Rolle der Janthe auftrat. Im folgenden Jahr ließ Davenant diesem Melodram zunächst auf einer Privatbühne, dann aber auch auf der alten öffentlichen Bühne im Cockpit in Drury Lane, der früheren Schauspielstätte der ehemaligen '*Queen's Servants*', ein weiteres, mehr opernhaftes Werk folgen, das später in erweiterter Form als erster Teil seiner bekannten Oper '*The Siege of Rhodes*' gedruckt wurde. In dem gleichen Theater ging er dann bald darauf unbehelligt zur regelmäßigen Darstellung von regulären Dramen älterer Verfasser über, ebenso wie er die Erzeugnisse seiner eigenen poetischen Werkstatt alsbald den Brettern von Drury Lane anvertraute.

Um jene Zeit kurz vor und nach Rückberufung der Stuarts auf den englischen Königsthron hatten sich im Bühnenreiche mancherlei Wandlungen zum Neuen vollzogen. So trat am 8. Dezember des Jahres 1660 die erste englische Schauspielerin in einem öffentlichen Theater und in einem wirklichen Schauspiel — denn Davenant's Unternehmung vier Jahre vorher kann kaum als solches gelten —, nämlich in Shakespeares Othello auf. Der Name jener ersten weiblichen Vertreterin der Desdemona, die den immerhin noch gewagten Versuch glücklich zu Ende geführt, ist nicht erhalten. Wie mißtrauisch selbst die Unternehmer dieses Wagnisses in Bezug auf die Wirkung ihrer Neuerung auf das Publikum waren, geht zur Genüge aus der Tatsache hervor, daß sie es für nötig hielten, die Theaterbesucher in einem einleitenden, von Thomas Jordan verfaßten '*Prologue*,

[1]) Davenant erhielt am 26. März 1639 ein Patent zur Erbauung eines neuen Theaters, auf dessen Ausführung er jedoch wegen der Unruhe der Zeiten verzichtete. (Maas, 178.)

*to introduce the first woman, that came to act on the stage, in the tragedy called The Moor of Venice*' auf die ungewohnte Erscheinung vorzubereiten.[1]) Aber diesmal glückte der Versuch und die in der Folgezeit rasch zunehmende Beteiligung des weiblichen Elements an der Darstellung der Rollen ihres Geschlechts hat nicht wenig dazu beigetragen, die psychologische Wahrheit und Vertiefung der Darbietungen der Restorationsbühne in erheblichem Maße zu fördern. Die Sittlichkeit freilich wurde durch das öffentliche Auftreten der Frauen nicht gehoben; daran waren aber weniger diese selbst schuld, unter denen sich in jener Zeit durchaus einwandfreie Vertreterinnen ihrer Kunst befanden, als vor allem die ganze Tendenz des Zeitalters der Reaktion gegen den überwundenen Zwang eines übertrieben strengen Puritanismus. So ließen namentlich die vornehmeren Kreise, dem Beispiel des Hofes unter dem leichtfertig schwachen, sinnlich veranlagten Karl II. (geb. 1630 reg. 1660—85) folgend, ihrer Neigung zur Ausschweifung ungehindert die Zügel schießen. Und so kam es, daß sich auch schon unter die ersten wahren Priesterinnen der dramatischen Kunst Schauspielerinnen einschlichen, die in den Augen gestrenger Sittenrichter leicht Anlaß zu Ärgernis geben konnten und in der Tat gegeben haben. Denn die intimen Beziehungen einer Nell Gwyn oder Mrs. Davies zu dem trotz all seiner Schwächen beliebten '*Merry Monarch*' waren bald offenes Geheimnis.

Im übrigen war man bisher leicht geneigt, die Degeneration der Schaubühne ebenso wie die Vernachlässigung Shakespeares in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu übertreiben. Ohne Zweifel war Verfall vorhanden! Selbst die Einführung szenisch-technischer Neuerungen, die an sich als ein Fortschritt zu betrachten wäre, wirkte durch die Geschmacksverwirrung, die sie im Gefolge hatte, noch mehr verderbend. Den veränderten, aufs Äußerliche sehenden Bedürfnissen seiner Konsumenten kam ja auch Davenant entgegen, wenn er in seinem bald nach 1660 neu eröffneten Theater von Lincoln's Inn Fields hauptsächlich die Oper und das Schaustück, eine Weiterbildung der schon unter Jakob I. so beliebten '*Masques*', pflegte. Von entscheidendem Einfluß auf die um Hofgunst buhlenden Dichter war schließlich auch Karls II. persönliche Geschmacksrichtung, die sich aus seiner Erziehung, Charakteranlage und mehrjährigem Aufenthalt in Paris während der Jahre der Republik leicht erklären läßt. Den Umschwung dieser Verhältnisse charakterisiert eine Tagebuchnotiz John Evelyn's vom 26. November 1661, in der er schreibt: '*I saw Hamlet Prince of Denmark played, but now the old plays*

[1]) s. Malone, 138 und 340.

*began to disgust this refined age, since his Majesties being so long abroad.*'[1] Dabei war aber Hamlet, wie wir aus andern Zeugnissen wissen, noch eines der beliebtesten von den „*alten Stücken*". Doch nun gewann — nicht zum wenigsten durch Davenant's vermittelnde Tätigkeit — der ausländische Geschmack der Franzosen, deren dramatische Dichtung gerade damals ihre höchsten Triumphe feierte, sowie der inländischen Nachahmer ihrer steifen, durch die Etikette geregelten Leidenschaft mehr und mehr Heimatrecht auf der englischen Bühne. Flecknoe gibt uns in seinem schon öfters herangezogenen '*Discourse*', der gerade um jene Zeit entstanden ist ⟨gedruckt 1664⟩, ein anschauliches Bild von den Wandlungen, die die Bühne kurz vorher durchgemacht hat. Er schreibt dort: '*Now for the difference betwixt our theatres and those of former times — they were but plain and simple, with no other scenes, nor decorations of the stage, but only old tapestry, and the stage strewed with rushes, (which their habits accordingly) whereas ours now for cost and ornament, are arrived to the height of magnificense — but that which makes our stage the better, makes our plays the worse, perhaps, they striving now to make them more for sight, than hearing — for scenes and machines they are no new invention our masks and some of our plays in former times (though not so ordinary) having had as good, or rather better than any we have now — of this curious art, the Italians (this latter age) are the greatest masters, the French good proficients, and we in England only scholars and learners yet, having proceeded no further than to bare painting, and not arrived to the stupendious wonders of your great engineers, especially not knowing yet how to place our lights for the more advantage, and illuminating of the scenes — and thus much suffices it briefly to have said of all that concerns our modern stage, only to give others occasion to say more.*'[2]

Aber bei all dem Streben nach Neuem wurde doch Shakespeare nicht so vernachlässigt, daß man der Epoche einen besonderen Vorwurf daraus machen könnte. Auch in jener Zeit der Ebbe blieb ihm ein Rest von Popularität, der sich in zahlreichen Aufführungen seiner Dramen dokumentierte. So wurden während der Restorationszeit von seinen siebenunddreißig Stücken zwölf in ihrer ursprünglichen Form und dreizehn in bearbeiteter Gestalt gegeben,[3] eine Zahl, die an Bedeutung gewinnt, wenn man zum Vergleich die Aufführungen seiner

[1] Ed. W. Bray, **1**, 342.
[2] Zit. n. Ge., **10**, 251.
[3] Morton.

Zeitgenossen und Epigonen heranzieht, von denen sich eigentlich nur Beaumont und Fletcher an Popularität mit ihm messen können. Neben Davenant haben sich in späterer Zeit namentlich der Schauspieler und Bühnenschriftsteller Colley Cibber (1671 bis 1757) sowie Tate um die Wiederbelebung Shakespearescher Dramen manches Verdienst erworben. Freilich geschah dies in französisierenden „*Verbesserungen*", die dem herrschenden Zeitgeschmack in ziemlich ausgiebiger Weise Rechnung trugen. Zu diesen Bearbeitern gesellen sich weitere wie Betterton, Shadwell und nicht zuletzt einer von den tonangebenden Größen unter den Stuarts, John Dryden. Glücklicherweise blieb jedoch Hamlet von den Verbesserungsbestrebungen der Herausgeber verschont, ohne dabei an Beliebtheit einzubüßen, was uns die Worte des Grafen Shaftesbury bezeugen, die er im Jahre 1710 niederschrieb: '*That † († The Tragedy of Hamlet) Piece of his, which appears to have most affected English Hearts, and has perhaps been oftenest acted of any which have come upon our Stage.*'[1])

Als nach der Rückberufung Karls II. durch das Parlament im Jahre 1660 das Königtum wieder hergestellt ward, wurde auch das Theater bald in seine alten Rechte eingesetzt. Karl hielt es, abgesehen von seiner persönlichen Vorliebe für theatralische Vorstellungen, gewissermaßen für seine politische Pflicht, durch eine möglichst rasche und glänzende Rehabilitierung der Bühne den vollkommenen Sieg der herrschenden Partei über puritanische Vorurteile zu bezeugen. Deshalb erteilte er gleich nach seiner Ankunft in London zwei Männern, dem älteren Thomas Killigrew (1612—83) und Sir William Davenant ein 1662 erneutes Patent zur Gründung zweier Theater. Killigrew benutzte zunächst verschiedene Schauspielhäuser, bis er am 8. April 1663 das neuerbaute sogenannte '*Theatre Royal in Covent Garden*' bezog.[2]) Seine Truppe wurde mit dem ehrenvollen Titel der '*King's Servants*' belegt, während Davenant's Leute, die zum großen Teil aus der vormaligen Rhodes'schen Truppe hervorgegangen waren, den Titel '*Duke's (of York) Servants*' erhielten. Die beiden Gesellschaften — nunmehr die einzigen in London — unterstanden der Aufsicht des Lord Kammerherrn, der auch eine Art Zensorentätigkeit ausübte. Damit war der Übergang von der freien Volksbühne — denn die '*King's Men*' vor der Revolution waren ja nur Titularhofschauspieler — zum mehr abhängigen Hoftheater vollzogen.

Unter den Mitgliedern der Davenantschen Gesellschaft finden wir um jene Zeit, als sie vom König privilegiert wurde,

[1]) Shaftesbury, Characteristicks, 3. Abh. '*Soliloquy or Advice to an Author*'. Ed. 1773, **1**, 275.

[2]) Bei Downes gewöhnlich als das Theater in Drury Lane bezeichnet.

schon denjenigen Schauspieler, der der englischen Bühne in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ihr charakteristisches Gepräge verleihen sollte — Thomas Betterton. Der Engländer liebte es, seine gewaltigen Bühnengrößen mit Roscius zu vergleichen, und so begegnet uns bei jedem einigermaßen großen Schauspieler dieser Beiname immer wieder von neuem; vielleicht bei keinem aber war das '*Roscius of his age*' so angebracht als bei Betterton, unstreitig einem der bedeutendsten Schauspieler, der je auf einer englischen Bühne stand. Betterton's Leben auch nur in Umrissen erzählen, heißt ein gut Teil Geschichte des englischen Theaters während seiner Zeit, die ein halbes Jahrhundert umschloß, darstellen! So eng verknüpft waren Wachstum und Blüte, Vollendung und Verfall des londoner Theaters mit den gleichzeitigen Stadien in Betterton's künstlerischer Laufbahn!

Thomas Betterton ⟨1635?—1710⟩ war, wie sein älterer Kollege auf der französischen Bühne, Molière, der Sohn eines königlichen Hofbediensteten, nämlich Matthew Betterton's, eines Koches am Hofe Karls I. Er wurde wahrscheinlich im August des Jahres 1635 in Tothill Street, Westminster, damals einer mit Villen vornehmer Aristokraten durchsetzten Gegend geboren. Frühzeitig machte sich bei dem geweckten Knaben eine lebhafte Neigung zur Literatur bemerkbar, die vorerst ihren Ausdruck in einer alles verzehrenden Lesewut fand. Das bestimmte den Vater, den Sohn einen gelehrten Beruf ergreifen zu lassen. Aber da kam der Bürgerkrieg dazwischen, und mit ihm die Unruhen der ersten Revolutionsjahre, die der Ausführung des väterlichen Planes hindernd in den Weg traten. So beschloß denn der Vater, um der Neigung des Sohnes, wenn auch in beschränkterem Maße, entgegenzukommen, den jungen Thomas bei einem Buchhändler in die Lehre zu geben.

Von diesem Zeitpunkt an gehen die Angaben über den weiteren Werdegang Betterton's in den verschiedenen Quellschriften auseinander. Die für Betterton's Leben wenig zuverlässige '*Biographia Britannica*'[1] deren Hauptgewährsmann Southern ⟨1660—1746⟩ ist, unternimmt den wohl als mißlungen zu betrachtenden Versuch, die früheren von Gildon niedergelegten Ansichten über Betterton's Jugendzeit zu widerlegen. Nach ihr soll Betterton zu einem gewissen Mr. John Holden in die Lehre gekommen sein, der als Verleger von Davenant's Heldengedicht '*Gondibert*' mit diesem in freundschaftlichen Beziehungen gestanden hat. So soll ihm durch seines Meisters Bekanntschaft mit dem rührigen Theatermann, der um die Mitte der fünfziger Jahre bereits nach brauchbaren darstellerischen Kräften für die

[1] 2nd Ed., 2,286—97.

Erzeugnisse seiner dramatischen Muse gesucht haben mag, der Weg zur Bühne erschlossen worden sein. Unter Davenant's Schutz und Leitung soll er schließlich seine Tätigkeit als Schauspieler und Sänger am '*Opera-House in Charter House Yard*' im Jahre 1656 oder 1657 begonnen haben.

Charles Gildon dagegen, der glaubwürdige, vermutliche Verfasser des nach Betterton's Tod anonym erschienenen '*Life of Mr. Thomas Betterton*' ⟨London, 1710⟩ und John Downes, der verdienstvolle Autor des '*Roscius Anglicanus*' ⟨London, 1708⟩, stellen die Behauptung auf, daß Betterton's Lehrherr der Charing Cross Buchhändler Rhodes gewesen sei, der vor der Unterdrückung der Theater als Garderobenmeister am Blackfriars-Theater angestellt war. Dieser erhielt im Jahre 1659 von den städtischen Behörden aus politischen Rücksichten eine Lizenz zur Gründung einer Schauspielergesellschaft im Cockpit in Drury Lane und stellte in dieser eiligst zusammengesuchten Truppe seine beiden Lehrlinge Betterton und Kynaston — ersteren für tragische Helden, letzteren für weibliche Rollen — an. Als Mitglied dieser Gesellschaft erwarb sich Betterton allem Anschein nach seine erste Bühnenerfahrung, hier gab er seine frühen Beweise einer hervorragenden Begabung für die darstellende Kunst und feierte während seiner kurzen Zugehörigkeit zu dieser Truppe vom Februar 1659 bis Juni 1661 ⟨O. S.⟩ in Dramen wie '*Pericles*', '*Mad Lover*' und '*Loyal Subject*' seine ersten Triumphe. Aber nicht lange stand er unter Rhodes' Leitung. Wie ich vorhin kurz erwähnte, gründete Davenant, nachdem er sein königliches Patent erhalten hatte, aus einem großen Teil der Rhodes'schen Truppe[1] — darunter auch Betterton — unter Hinzuziehung neu angeworbener Kräfte eine Gesellschaft, die sich nach unstetem Umherziehen zwischen den Bühnen in Salisbury Court und dem Cockpit schließlich in Lincoln's Inn Fields niederließ.

In dieser Gesellschaft nun stand Betterton als '*leading man*' bereits von Anfang an in hohem Ansehen. Nicht viel später hatte er auch schon die Aufmerksamkeit und die Gunst des Königs auf sich gelenkt, auf dessen speziellen Befehl er eine Reise nach Paris unternahm, um die szenisch-technischen Einrichtungen des französischen Theaters und die Möglichkeiten ihrer Übertragung auf die englische Bühne an Ort und Stelle zu studieren. Zwar war die dekorative Ausstattung der Szene in England längst nicht mehr unbekannt, trotzdem dürfen wir uns den technischen Apparat jener Zeit bei aller ehrlichen Bewunderung, die er naiven Gemütern, wie dem staunenden Pepys ⟨1633—1703⟩ und manchem seiner noch an die Schmuck-

[1] s. die '*Articles of Agreement*' bei Malone, 320 ff.

losigkeit der altenglischen Bühne gewöhnten Zeitgenossen, entlockt, noch recht einfach vorstellen. Namentlich stießen die häufigen Verwandlungen bei rasch aufeinander folgendem Wechsel des Schauplatzes vorderhand auf erhebliche Schwierigkeiten, die zu verringern ein Hauptanlaß jener Kunstreise gewesen sein mag. Leider läßt sich der genaue Zeitpunkt nicht feststellen, in den Betterton's Aufenthalt in Paris fällt. Doch scheint es in den aufnahmefähigsten Jahren der Jugend gewesen zu sein, nach den vielen Eindrücken zu schließen, die er mit in die Heimat gebracht hat, und die sich später in seiner Tätigkeit als Erneuerer älterer Dramen wiederspiegeln. Ganz besonders läßt sich der Einfluß Molières, von dem er das eine oder andere Stück sicher gesehen hat, in dem geschlossenen dramatischen Aufbau seiner Bühnenbearbeitungen nachweisen.

Von den Dramen, in denen sich Betterton in jener Frühzeit seiner künstlerischen Entfaltung unter Davenant's wachsamem Auge ausgezeichnet hat, sind unter andern Shakespeares Macbeth und Sturm in Davenantscher Bearbeitung zu nennen, dann König Lear, Heinrich VIII. und Hamlet, welch letzterer bereits vor 1662 aufgeführt wurde.

Bald nachdem im Jahre 1662 die beiden den Königs- und Herzogs-Schauspielern gewährten Patente erneuert waren,[1] bezog Davenant sein neu erbautes Theater in Portugal Row in Lincoln's Inn Fields. Bei der Eröffnung des Hauses errang Betterton aufs neue einen durchschlagenden Erfolg. Zur Aufführung gelangte Davenant's früheres Melodram, das nunmehr ganz zum Drama nach französischem Muster zurecht gestutzte *'heroic play' 'The Siege of Rhodes'*. Betterton lieferte mit der Durchführung der tragenden Rolle des Stückes, des Sultans Solyman des Prächtigen, einen neuen Beweis seiner führenden Stellung in der gleichzeitigen Schauspielerwelt. Mrs. Saunderson, Betterton's nachmalige Gattin, war mit der Darstellung der weiblichen Hauptrolle, der Janthe, betraut. Die Aufführung war zudem noch dadurch bemerkenswert, daß in ihr zum erstenmal auf öffentlicher, eigens dafür eingerichteter Bühne Kulissen und bewegliche Dekorationen zur Verwendung gelangten. Wahrscheinlich hat Davenant bei der baulichen Ausführung des neuen Theaters bereits die Erfahrungen, die Betterton von seinem pariser Aufenthalt mitgebracht, so weit als möglich verwertet.

In das Jahr 1662, spätestens 1663 scheint auch Betterton's Eheschließung zu fallen. Seine Frau war das eben genannte Mitglied der *'Duke's Servants'*, Mrs. Mary Saunderson.[2] Häufig findet man als Datum von Betterton's Verheiratung das

[1] Abgedruckt bei Dodsley, **1**, CLXX.

[2] Die Bezeichnung Mrs. auch für unverheiratete Frauen war bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts üblich.

Jahr 1670 angegeben; da aber in den Spielverzeichnissen der '*Duke's Company*' seit dem Jahre 1662 an Stelle des Namens Saunderson der Name Mrs. Betterton erscheint, gehen wir in der Annahme, daß die Heirat schon damals stattgefunden habe, sicher nicht fehl. Betterton's Wahl war in jeder Beziehung eine äußerst glückliche. Abgesehen davon, daß seine Gattin eine vorzügliche Schauspielerin war, die mit zu den ersten Stützen des weiblichen Ensembles zählte, war sie ihm auch eine treue Gefährtin für sein an wechselvollen Schicksalsschlägen reiches Leben. Den Höhepunkt ihrer Kunst erreichte sie als Gestalterin Shakespearescher Frauenrollen, als welche sie eine Zeitlang ohne ebenbürtige Nebenbuhlerin dastand. Ihre Ophelia neben dem Hamlet ihres Gatten, ihre Julia waren anerkannt vollwertige Leistungen. Am meisten Bewunderung erregte ihre ausdrucksvolle Kunst in der Verkörperung der unter ihrer Schuld zusammenbrechenden Lady Macbeth; in dieser Rolle errang sie eine Art lokaler Berühmtheit und trug sogar den Sieg über ihre sie sonst an Bedeutung überragende jüngere Kollegin, Mrs. Barry, davon. Auch als Vermittlerin der technischen Fertigkeiten ihres Berufes war Mrs. Betterton, namentlich nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte ⟨1694⟩, mit Erfolg tätig. Es ist bekannt, daß sowohl ihr wie ihrem Gatten gelegentlich einer bei Hofe stattgehabten Aufführung von Crowne's Pastorale '*Calisto, or the Chaste Nymph*' durch Mitglieder des königlichen Hofes und der hocharistokratischen Gesellschaft ⟨1675⟩ die ehrenvolle Aufgabe zu teil wurde, bei der Einstudierung der Rollen den hohen Herrschaften ihre Dienste zu widmen. Mrs. Betterton hatte damals die Prinzessinnen Mary und Anna, die spätere Königin, sowie manch andere vornehme Dame der Hofgesellschaft zur Schülerin. Aber nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch als Gattin war sie eine seltene Frau. Trotz der Verschiedenartigkeit der beiderseitigen Temperamente der Gatten — ihre schwermütige, gedankenvolle Art neigte sehr zur Melancholie, während Betterton mit fröhlichem Naturell, mit einem durch nichts zu erschütternden Vertrauen auf die Vorsehung begabt war — trotz dieser Verschiedenheit wurde der häusliche Friede während der langen Dauer ihrer Ehe durch keinen Mißton gestört. Mrs. Betterton war im Privatleben einfach und bescheiden, liebenswürdig, von entgegenkommendem Benehmen und gewinnenden Manieren gegen Jedermann; und was ganz besonders betont werden muß, in einer Zeit allgemeinen sittlichen Verfalls von untadelhaftem Lebenswandel.

Im weiteren Verfolg von Betterton's Schicksalen stoßen wir auf die unglücklichen Jahre 1665 und 66, die dem Theater durch die Pest und die große Feuersbrunst, der bei ihrem verheerenden Wüten das Drury Lane-Theater zum Opfer fiel, eine

unfreiwillige Ruhepause von insgesamt achtzehn Monaten brachte. Auch in der Zeit vor diesen gewaltigen Naturereignissen waren die Einnahmen des '*Duke's Theatre*' nicht immer die besten. Zwar war das künstlerische Ansehen der beiden privilegierten Gesellschaften ursprünglich das gleiche, da beide Theater in ihren Reihen eine große Anzahl tüchtiger Kräfte aufweisen konnten. Bald aber war die '*Duke's Company*' in ihrem Wettbewerb um die Gunst der städtischen Bevölkerung unterlegen; die Konkurrenz machte sich trotz des seit 1660 bestehenden Verbotes der gegenseitigen Schädigung durch Aufführung von Repertoirestammstücken der anderen Gesellschaft recht unangenehm fühlbar. Zudem erkannte Davenant, daß sein Theater in Portugal Row zu klein war, um rentabel sein zu können, so daß er sich schließlich mit dem Gedanken trug, ein neues Theater auf einem günstiger gelegenen Platz — in Dorset Garden — und mit den allermodernsten Einrichtungen für Bequemlichkeit und Schaulust des Publikums versehen einzurichten. Er selbst sollte freilich die Ausführung seines Planes nicht mehr erleben. Der Tod machte seinen Entwürfen im April 1668 ein vorzeitiges Ende. Aber an seine Stelle trat nun sein ältester Sohn Charles Davenant (1656—1714), auf den das väterliche Patent übergegangen war, und der sich in der Führung der Theatergeschäfte durch zwei bewährte Mitglieder der Gesellschaft — Betterton und Harris — unterstützen ließ. Unter ihrer Leitung wurde nun die geplante Veränderung in die Tat umgesetzt. Die für den Bau notwendigen baren Geldmittel streckten einige unternehmende Leute, die sogenannten '*adventurers*', vor. Am 9. November 1671 siedelte sodann die '*Duke's Company*' in ihr neues Heim, das für seine Zeit glänzend ausgestattete Dorset Garden-Theater in Salisbury Court (Fleet-Street) über. Der Geschäftsgang des Theaters war im Anfang, so lange es noch durch den Reiz der Neuheit lockte, ein guter. Aber dieser Erfolg war nur ein vorübergehender und bald hatte die Gesellschaft wieder mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Immer noch waren die '*King's Servants*' von der öffentlichen Meinung bevorzugt und hatten den größeren Zulauf. Jetzt vielleicht sogar mit mehr Berechtigung als früher, da diese Truppe um jene Zeit tatsächlich die größere Anzahl besserer Schauspieler aufwies. Da verstanden sich die vereinten Leiter von Dorset Garden schließlich zu einem letzten Gewaltmittel, um den so nötigen finanziellen Erfolg an ihr Unternehmen zu ketten, nämlich zur Aufführung sensationeller Ausstattungsstücke auf ihrer dazu vorzüglich geeigneten Bühne. Glänzende Szenerie, Musik, Gesang und Ballet, die wahllos in die aufzuführenden Stücke eingeschaltet wurden, mußten dazu herhalten, das mangelnde Interesse bei der großen Masse wachzurufen. Bald

fanden sich auch Dramenschreiber, die den Forderungen der Direktoren entgegenkamen, und so waren denn Stücke wie Shadwell's '*Psyche*' (1674), Dr. Charles Davenant's '*Circe*' (1677) oder Dryden's Bearbeitung von Shakespeares „*Sturm*" an der Tagesordnung. Wie skrupellos das Zurechtstutzen älterer Dramen für den herrschenden Zeitgeschmack betrieben wurde, mag man daraus ersehen, daß z. B. Shakespeares „*Macbeth*" im Jahre 1674 in einer noch von dem älteren Davenant herrührenden Bearbeitung, als Oper ausstaffiert, mit Betterton in der Titelrolle zur großen Befriedigung der oberflächlichen, am äußerlichen klebenden Menge über die Bretter von Dorset Garden ging. Das einzige Verdienst, das diesen Umdichtungen nicht abzusprechen ist, war, daß sie die notwendige Füllung der leeren Kassen herbeiführen halfen. Denn die Spekulation auf die niedrigen Instinkte eines schaulustigen Pöbels erwies sich als glücklich. Der Erfolg blieb nicht aus und war auf das gesamte Theaterleben der Stadt von solchem Einfluß, daß nunmehr das '*Theatre Royal*' seinerseits unter flauem Geschäftsgang zu leiden hatte. Daß bei einer solchen Lage der Dinge Betterton's künstlerische Arbeitsleistung freilich nur eine beschränkte sein konnte, ist selbstverständlich. Immerhin fand er selbst in jener Zeit noch Gelegenheit, auch sein Shakespeare-Repertoire durch Rollen wie Timon, Troilus und Lear, allerdings in bearbeiteter Fassung zu erweitern.

Die andauernden Störungen im finanziellen Gleichgewicht der beiden konkurrierenden Theater von Drury Lane und Dorset Garden waren vielleicht mit eine der Ursachen, daß im Jahre 1682 auf eine königliche Verordnung hin eine Fusion der durch mehrere Todesfälle ohnedies geschwächten '*King's Servants*' mit der '*Duke's Company*' stattfand. Am 16. November 1682 eröffnete die neue Gesellschaft, die den Titel der '*King's Company*' weiterführte, im '*Theatre Royal*' ihre Vorstellungen. Auch das Dorset Garden-Theater wurde von der Truppe bei besonderen Anlässen, namentlich wenn es sich um die Darstellung der viel maschinelle Vorrichtungen erfordernden '*spectacular plays*' handelte, benützt. Dreizehn Jahre lang hatte London nur diese einzige Gesellschaft, die nicht nur in ihrer Zusammensetzung die stärkste war, die im siebzehnten Jahrhundert bestand, sondern auch in Bezug auf Qualität eine beträchtliche Anzahl für ihr Fach hervorragend begabter Kräfte aufwies. Äußerst interessant liest sich darüber Cibber's eingehende Schilderung der dreizehn besten Schauspieler und Schauspielerinnen Londons um 1690, an deren Spitze Betterton steht.[1] Das neue Unternehmen war wenigstens in den ersten Jahren vom

[1] Cibber, Ap., cap. IV und V.

Glück begünstigt, und die geschäftlichen Leiter — einige der bedeutenderen Mitglieder, unter denen sich bis zum Jahre 1690 auch Betterton befand — hatten alle Ursache zufrieden zu sein.

Es ist hier wohl die geeignetste Stelle über Betterton's oft erwähnte Reise in die Grafschaft Warwickshire zu sprechen. Der Künstler war ein großer Verehrer Shakespeares, der seine Liebe zum Dichter auch dadurch zum Ausdruck brachte, daß er zu einer Zeit, als Reisen noch zu den beschwerlichen Dingen des Daseins gehörte, an die Geburtsstätte desselben zog, um dort Reste von Erinnerungen an ihn zu sammeln. Die Gewährsleute, die er dort vorfand, waren freilich keine von der zuverlässigsten Art, aber trotzdem dienten die Ergebnisse seines friedlichen Beutezuges als Unterlage für die berühmte erste, im achtzehnten Jahrhundert maßgebende Shakespeare-Biographie des ihm nahe befreundeten Dramatikers Rowe (1673—1718).[1] *'I must own'* — so berichtet dieser in seinem *'Account of the Life and Writings of Mr. William Shakespeare'* (1709) — *'a particular obligation to him [Betterton] for the most considerable part of the passages relating to this life, which I have here transmitted to the publick; — his veneration for the memory of Shakespear having engaged him to make a journey into Warwickshire, on purpose to gather up what remains he could of a name for which he had so great a value.'*[2] Leider ist der genaue Zeitpunkt von Betterton's Besuch in Stratford-on-Avon und Umgebung nicht bekannt. Wenn ich vermutungsweise das Jahr 1690 dafür anspreche, so geschieht dies in Übereinstimmung mit der Annahme Halliwell's.[3] Die Überlieferung sagt nur, daß die Reise gegen Ende seines Lebens stattgefunden habe. Aber m. E. sprechen zwei Gründe dafür, sie nicht nach 1692 anzusetzen. Einmal die mit dem zunehmenden Alter gleichen Schritt haltende Empfindlichkeit von Betterton's durch die Gicht geplagten Körper gegen die Unbilden und Beschwerlichkeiten eines derartigen Unternehmens, und außerdem ein zweiter noch mehr ins Gewicht fallender Grund.

Im Jahre 1692 erlitten nämlich Betterton's Vermögensverhältnisse einen Verlust, von dem sie sich nie völlig erholten. Betterton hatte sich kurz zuvor mit einer Einlage von £ 2000 an einer Handelsspekulation seines Freundes Sir Francis Watson in Ost-Indien beteiligt. Das Unternehmen war geglückt,

[1] Nach den neuesten Untersuchungen von Brandl ist Rowe's Shakespeare-Biographie trotz der ihr *„entsprechend der Ungunst der Verhältnisse"* anhaftenden Mängel eine im wesentlichen ernsthaft zu nehmende Arbeit. S. Sitzungsberichte der k. preuß. Akademie der Wissenschaften vom 27. Juli 1911. Heft **38**, 757, Berlin.

[2] Zit. n. Intze, 246.

[3] Outl., **1**, XII.

aber im letzten Augenblick wurde das Schiff, das sein anvertrautes Gut mit Zinseszinsen zurückbringen sollte, von französischen Freibeutern gekapert. Auf diese Weise verlor Betterton sein gesamtes Vermögen, das er sich bei seiner großen Anspruchslosigkeit von einer Gage erspart hatte, die während der besten Zeit und trotz seiner überragenden Stellung nie mehr als £ 5 in der Woche betrug ⟨einschließlich von £ 1 Zulage für seine Frau⟩. So sah er sich gezwungen, in einem Alter, in dem andere sich von den Mühen der beruflichen Arbeit zurückziehen, um für den Rest der zugemessenen Zeit im zufriedenen Rückblick auf das Geleistete ihren Neigungen zu leben, den Kampf ums tägliche Brot von neuem zu beginnen. Freudig tat er es und gerade in dieser Zeit zeigte sich des Künstlers edelmütiger Charakter von der besten Seite. Watson scheint seinen harten Verlust nicht lange überlebt zu haben; er starb kurz darauf und ließ eine fünfzehnjährige Tochter, Elisabeth, allein in der Welt. Da erbarmte sich Betterton der verlassenen Waise desselben Mannes, dem er den Verlust seines ganzen Vermögens zu danken hatte, und nahm sie an Kindes Statt an. Er sorgte für die Vollendung ihrer Erziehung und bildete sie selbst zu einer tüchtigen Schauspielerin heran. Sie wurde später die Frau des am Drury Lane-Theater engagierten Schauspielers Bowman.

Mit der ersten Hälfte der neunziger Jahre begannen für die Bühne wieder schlimme Zeiten. Die finanziellen Erfolge der ersten Jahre nach Vereinigung der beiden Gesellschaften blieben allmählich aus. Dazu kam, daß sich die ursprünglichen Teilhaber von der Leitung der Geschäfte zurückzogen, und ein für das weitere Gedeihen des Theaters verhängnisvoller Wechsel der an maßgebender Stelle stehenden Persönlichkeiten stattgefunden hatte. Die Seele des Geschäftes war nämlich von 1690 ab der frühere Advokat Christopher Rich ⟨† 1714⟩, der Davenant's Patent käuflich erworben hatte; ein Mann, dessen von Geiz beherrschtem, schroffen Wesen so ziemlich alle für die vermittelnde Stellung eines Bühnenleiters erforderlichen diplomatischen Fähigkeiten abgingen. Da nun durch die beständigen Ausgaben für glänzende Ausstattungen die Betriebsunkosten auf eine bedenkliche Höhe gestiegen waren, suchten Rich und seine Partner, nicht gewillt sich mit geringem Gewinn zu begnügen, ihren Verlust auf andere Weise auszugleichen, so gut es eben ging. Konkurrenz hatten sie keine zu fürchten und so verfielen sie auf die Verringerung der Gagen beziehungsweise der Anteilrechte der ersten Schauspielkräfte. Um diese eigenmächtige Kürzung auch mit dem Scheine des Rechts zu versehen, wurden dem kaum alternden Betterton noch dazu mehrere seiner stücketragenden Rollen abgenommen und einer jüngeren Kraft, George Powell, übertragen. Doch dieses schroffe Vorgehen brachte den Urhebern

kein Glück. Sie rechneten offenbar damit, von Seiten der zurückgesetzten Schauspieler keine Opposition zu erfahren, sollten sich aber in dieser Hoffnung getäuscht sehen. Denn die geschädigten Mitglieder schlossen sich alsbald zusammen und versuchten zunächst auf friedlichem Wege eine Einigung zu erzielen. Doch ihre Bemühungen in dieser Richtung scheiterten an der Weigerung der selbstherrlichen Direktion, sich mit den unzufriedenen Schauspielern in Unterhandlungen einzulassen. Sehr zu ihrem eigenen Schaden! Denn nun wandten sich die Unterdrückten beschwerdeführend an ihren obersten Vorgesetzten, den Lord Kammerherrn Earl of Dorset, der den König ⟨Wilhelm, 1689—1703⟩ bestimmte, Betterton als Oberhaupt dieser Gegenbewegung eine Audienz zu gewähren. Dies geschah und das Endergebnis derselben war, daß '*Thomas Betterton, Gentleman*' eine Lizenz erhielt, mit seinen verbündeten Kollegen auf eigene Faust Vorstellungen zu geben.[1]⟩ Kaum war dieser Erfolg erzielt, als Betterton sofort eine Subskription eröffnete, um durch die finanzielle Unterstützung befreundeter Kreise die nötigen Geldmittel für den Bau eines neuen Theaters innerhalb des Ballhauses von Lincoln's Inn Fields aufzubringen. Während nun in der Folgezeit die Direktion des '*Theatre Royal*', die ihren Eigensinn zu spät zu bereuen begann, mit immer größeren Mißerfolgen zu kämpfen hatte, eröffnete Betterton mit den zu ihm übergetretenen Mitgliedern, lauter bewährten, älteren Kollegen, am 30. April 1695 seine Vorstellungen im Theater von '*Little Lincoln's Inn Fields*', bekannt als das '*New Playhouse*' ⟨in Portugal-Street⟩. Das Glück war ihm günstig. Schon die Eröffnungsvorstellung, mit der er das neue Haus in Gegenwart des Königs einweihte, bedeutete einen Sieg auf der ganzen Linie. Es wurde Congreve's '*Love for Love*' gegeben, mit einem Erfolg, der fürs erste eine dreizehnmalige Wiederholung des Lustspiels erforderlich machte. Das Stück wurde zum saisonbeherrschenden Repertoireschlager und erlebte bei ausverkauften Häusern noch unzählige Aufführungen. Der glückliche Verfasser wurde sogleich für das junge Unternehmen gegen Gewinnbeteiligung als Hausdichter verpflichtet, mit dem Auftrag, alle Jahre ein neues Stück zu liefern. Doch das Glück war nur von kurzer Dauer. Congreve's großer Wurf wiederholte sich zunächst nicht; der vornehme Aristokrat, der es fast unter seiner Würde hielt, für die Bühne zu schreiben, und der einen Ehrgeiz darein setzte, nicht als Dichter von Beruf, sondern als dilettierender Gentleman zu gelten, konnte seinen übernommenen Verpflichtungen nicht in dem Maße gerecht werden, wie es notwendig gewesen wäre, um den Theaterbesuch von '*Little*

[1]⟩ Die ganze Geschichte dieser Trennung schildert Cibber ausführlich in seiner Apology, 154 ff.

*Lincoln's Inn Fields*' dauernd auf einer gewinnbringenden Höhe zu erhalten. Während bei dem konkurrierenden Unternehmen zwei so fruchtbare Dramatiker wie Vanbrugh und Cibber der Bühne ihre gewandte Feder zur Verfügung stellten, sanken die Einnahmen von Betterton's Gesellschaft mehr und mehr von ihrer einstigen Höhe und waren je nach dem Grad von Interesse, den ein neues Drama bei den Einwohnern der Stadt auszulösen vermochte, bald mittelmäßig bald schlecht.

So sehen wir Betterton um jene Zeit mit viel Schwierigkeiten kämpfen. Wir dürfen dabei nicht übersehen, daß die einstige Begeisterung großer Volksmassen für die Bühne trotz aller Neuerungen, die eine bis dahin ungekannte Vervollkommnung in technischer Hinsicht gebracht hatten, inzwischen bedeutend nachgelassen. '*Yet for all these advantages, the reputation of the stage, and people's affection to it, are much decayed*' schreibt Wright in seiner anschaulich schildernden '*Historia Histrionica*'. Zu all dem kamen noch erneute Versuche von gegnerischer Seite, dem Theater und dessen Angehörigen Schwierigkeiten in den Weg zu legen. Wright fährt an der eben zitierten Stelle fort: '*Some were lately severe against it, and would hardly allow stage-plays fit to be longer permitted. Have you seen Mr. Collier's book? Trueman. Yes, and his opposers.' Lovewit. And what think you? Trueman. In my mind, Mr. Collier's reflections are pertinent, and true in the main; the book ingeniously wrote, and well intended; but he has overshot himself in some places, and his respondents perhaps in more.*' Die Angriffe, von denen hier die Rede ist, und deren Geschichte viel weiter vor Veröffentlichung von Collier's Buch zurückreicht, hatten ohne Zweifel berechtigten Grund. Die Zotenhaftigkeit der das sittenlose Leben und Treiben der vornehmen Gesellschaft bis in die intimsten Einzelheiten schildernden Lustspieldichter hatte mit der Zeit einen solchen Höhepunkt erreicht, daß sich anständige Frauen im Theater nur mehr selten und bei Uraufführungen überhaupt nicht blicken lassen konnten, ohne ihren guten Ruf aufs Spiel zu setzen. Dryden, der wandelbare Historiograph und Poeta laureatus Jakobs II. ⟨1633—1701, reg. 1685—88⟩, war der zügelloseste Vertreter dieser Richtung, der hervorragend begabte Congreve ihr talentiertester. Aber schon während der Regierungszeit Jakobs, des ernsteren Bruders und Nachfolgers Karls II., kündeten die ersten kaum merklichen Anzeichen das Nahen einer neuen, sittlich gereifteren Zeit, die mit der Revolution und ihrer unmittelbaren Folge, dem Erstarken des Bürgertums, anhebt. Damit war der Höhepunkt der Reaktion gegen den Puritanismus überschritten. Und als nun gar an Stelle des letzten Stuarts sein reifer und nüchterner

Schwiegersohn Wilhelm aus dem Hause Oranien (1688—1702) auf den englischen Königsthron berufen ward, fanden die Ideen der neuen Zeit auch am königlichen Hofe den bisher entbehrten Rückhalt. So traten denn um die Mitte der neunziger Jahre zwei Männer auf, die vor der abschüssigen Bahn ernstlich warnten, auf der sich die Verfasser der zeitgenössischen dramatischen Literatur bewegten. Der erste der beiden war der schriftstellernde Arzt Sir Richard Blackmore († 1729), der als den Zweck seiner 1695 veröffentlichten Dichtung '*Prince Arthur, an Heroick Poem in X books*' angibt: „*Die Musen, die bisher ihre süßen Gaben nur zur Befehdung der Religion, Tugend und Sitte verwendet hätten, wieder zu ihrer alten Würde und zu dem ihnen angebornen Beruf der Schönheit und sittlichen Reinigung zurückzuführen*".[1])

Blackmore's mehr gut gemeinten als von wirklichem Verständnis zeugenden Ausführungen verhallten noch ungehört. Aber er fand in dem polemischen Geistlichen Jeremias Collier (1650—1726) einen Nachfolger, dessen Bemühungen von mehr Erfolg gekrönt sein sollten. Zwar wendet sich Collier in seiner Kampfesstimmung nicht immer an die richtige Adresse, wie in jenem Fall, in dem auf seine Veranlassung Betterton und seine beliebte Kollegin Mrs. Bracegirdle im Jahre 1698 wegen Gebrauchs „*indezenter Ausdrücke*" auf der Bühne zu einer Geldstrafe verurteilt wurden. So leid es uns tun kann, daß gerade diese beiden Künstler als Prügelknaben für die eigentlich schuldigen Repertoirelieferanten herhalten mußten, so berechtigt war Collier's Vorgehen. Immerhin war diese Angelegenheit mehr persönlicher Natur. Dagegen richtet sich Collier gegen die Bühne in ihrer Gesamtheit in seinem im Frühjahr 1697(8) veröffentlichten, wirkungsvollen Pamphlet: '*A View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*,'[2]) das in heftigen Angriffen die Schamlosigkeit der zeitgenössischen Dramendichter brandmarkt. Freilich leidet Collier's Werk, wie die meisten derartigen programmatischen Streitschriften, an einseitigen Übertreibungen und Auswüchsen, geht wohl auch in manchen seiner Forderungen zu weit und ist teilweise, wie in dem Verlangen, hochstehende Persönlichkeiten auf der Bühne nur mit den besten Eigenschaften begabt, im rosigsten Lichte erscheinen zu lassen, herzlich naiv. Aber trotz all dieser, für die Sache selbst wenig in Betracht kommenden Schwächen ist der Angriff des tapferen Predigers geglückt, war das öffentliche Gewissen und Verantwortlichkeitsgefühl endlich einmal wachgerufen. Was mochte es bedeuten, wenn die Angeklagten, darunter Congreve

[1]) Hettner, **1**, 112.
[2]) Vgl. Cibber, 224.

und Vanbrugh ihre gewandte Feder in den Dienst ihrer bedrohten Muse stellten, so lange sie die gegen sie erhobenen Vorwürfe nicht widerlegen konnten!

Es ist leicht begreiflich, daß bei einer solchen Zeitströmung der Theaterbesuch merklich leiden mußte. So kam es, daß Betterton zu Beginn des neuen Jahrhunderts wieder einmal die denkbar schlechtesten Geschäfte machte. Verschiedene Ursachen mögen dabei mit im Spiel gewesen sein. Im übrigen kann man sich kaum der Einsicht verschließen, daß Betterton wenig von den für eine erfolgreiche Theaterleitung nötigen Eigenschaften besaß. Geschäftsgewandtheit war nicht seine stärkste Seite. Vielleicht hätte er auch eine glücklichere Hand in der Zusammenstellung des Repertoires für sein Theater bekunden können! Doch dazu gehört schließlich die Möglichkeit einer reichen Auswahl, die ihm eben mangelte. Dagegen scheint es Betterton versäumt zu haben, sein Ensemble, das zum größten Teile aus zwar erprobten, aber doch schon älteren Mitgliedern bestand, von denen die meisten den Höhepunkt ihrer künstlerischen Entwicklung längst überschritten hatten, durch Hinzufügung jugendlich aufstrebender Talente auf einer der ersten Kunst- und Theaterstadt des Landes angemessenen Höhe zu erhalten. Dazu kommt, daß er bei seiner gutmütigen Charakteranlage der nötigen Strenge und Rücksichtslosigkeit ermangelte, die zur Erhaltung der Autorität unter den leicht erregbaren, schwer zu behandelnden Nervenmenschen des Theaters notwendig ist. Bald riß infolgedessen unter den Mitgliedern Unordnung, Mangel an Disziplin und Pflichtgefühl, ja eine allgemeine Unzuverlässigkeit ein, die notgedrungen den Verfall eines so sehr auf pünktliche Ordnung angewiesenen Betriebes wie des Theaters herbeiführen mußte. Auch erwies sich das in der Eile für die Gesellschaft erbaute Haus in der Folge als zu klein und war, was für die bereits verwöhnten Zuschauer mehr in's Gewicht fiel, zu armselig ausgestattet. Was uns sonst noch den Mißerfolg des als Künstler so erfolgreichen Mannes in seiner direktorialen Stellung erklären kann, ist das zunehmende Alter des bald Siebzigjährigen und die Abnahme seiner durch zeitweise Gichtanfälle geschwächten physischen Kräfte. Dazu kommt ein weiterer, eben gestreifter aber nicht zu Ende geführter Umstand, der zur Entschuldigung Betterton's, wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein soll, beiträgt. Ich habe von Collier's kampfkräftigem Buch gesprochen. Als der streitbare Geistliche sein Pamphlet der Öffentlichkeit übergab, konnte er auf Zustimmung in den weitesten Kreisen der Bevölkerung rechnen. Denn die nationale Theaterleidenschaft, wie sie die große Masse des Volkes hundert Jahre früher erfaßt hatte, war inzwischen nur einmal noch, in den ersten Jahren der Regierung Karls II., für kurze Zeit aufge-

flammt; von jener Zeit ab machte sie jedoch einer lähmenden Gleichgültigkeit Platz. Jenes '*Merry old England*' der elisabethanischen Epoche mit seinem Überschuß an Kraftgefühl, seiner Lust an Bärenhetzen und Hahnenkämpfen, an feucht-fröhlichen Trinkgelagen und nicht zuletzt an Schauspielen scheint in den stürmischen Tagen der Revolution untergegangen zu sein. Der verbliebene Rückstand aber war, nachdem er die nur oberflächlich haftende Frivolität abgestreift hatte, um ein bedeutendes nüchterner geworden. Das bezeugen uns Lovewit's Worte in der '*Historia Histrionica*', deren Entstehung gerade in jene Zeit vor der Jahrhundertwende (1699) fällt: '*Which I admire at, that the town, much less than at present,*[1] *could then maintain five companies, and yet now two can hardly subsist.*'[2] So stand Betterton seinem undankbaren Amte bis zum Jahre 1705 vor, als er sich, enttäuscht durch trübe Erfahrungen und der Last der Jahre Rechnung tragend, von der geschäftlichen Leitung der Bühne zurückzog, um ihr fortan nur mehr als engagierter Schauspieler seine Dienste zu weihen. Denn als der bekannte Architekt und Verfasser vieler Dramen, Sir John Vanbrugh (1664—1726) in dem damals noch von Feldern umgebenen, ländlichen Haymarket mit einem Kostenaufwand von £ 3000 ein neues Theater erbaut hatte, ging Betterton's Lizenz vom Jahre 1695 an diesen über. Das nach Vanbrugh's eigenen Plänen erbaute Haus war nun zwar ein architektonisches Prunkstück, erfüllte aber in seiner überladenen Konstruktion die für das gesprochene Wort notwendigen akustischen Forderungen nicht im geringsten. So verpachtete Vanbrugh in Anbetracht der schlechten Einnahmen das Theater am Schluß der ersten Spielzeit an Owen Mac Swiney († 1754), einen besitzlosen, irischen Abenteurer für den Preis von £ 5 für den Vorstellungstag. Aber der durch das gleichzeitige Spielen zweier konkurrierender Bühnen hervorgerufene schlechte Geschäftsgang beider, dazu der Abgang mehrerer älterer Mitglieder durch den Tod bei der einen Gesellschaft, führte schließlich im Jahre 1708 wieder zu einer Vereinigung der feindlichen Häuser. Fortan sollte sich das Haymarket Theater unter Swiney's Leitung hauptsächlich der Pflege der Oper italienischen Stils widmen, während im Theater von Drury Lane das Schauspiel durch '*Her Majesty's Company of Comedians*' unter der Direktion von Rich und dessen inzwischen eingetretenen Teilhaber Brett eine Pflege fand. Die unmittelbare, günstige Folge dieser Neuordnung der etwas

---

[1]) Die Bevölkerungsziffer Londons hatte sich in den hundert Jahren seit Hamlets Erscheinen auf der Bühne mehr als verdreifacht. Sie betrug im Jahre 1700: 550000 gegen 180000 Einwohner im Jahre 1600. (Enc. Brit., **14**, 821.)

[2]) Dodsley, **1**, CXLVIII.

verworrenen vorherigen Verhältnisse war eine unvergleichlich größere Sorgfalt, mit der von nun an die Einstudierung der Dramen vollzogen wurde. Als Eröffnungsvorstellung ging am 15. Januar 1707⟨8⟩ Hamlet, mit Wilks in der Titelrolle, über die Bretter. Auch Betterton wurde bei der Neueinteilung mit übernommen, trat aber während der ganzen folgenden Saison 1708/9 nur in sechzehn Vorstellungen auf, im Gegensatz zu den vorhergehenden Jahren, in denen uns sein Name noch häufig in den Spielverzeichnissen begegnet. Doch nun hatte ihn die Gicht, die ihm schon seit langen Jahren das Leben beschwerlich machte, durch wiederholte heftige Anfälle häufig der Bühne entzogen. Freilich, wenn er auf den Brettern erschien — es geschah dies in einigen seiner größten Rollen — dann stellte er noch seinen ganzen Mann. Selbst über seinen körperlichen Verfall und die zunehmende Altersschwäche, die ihm im Privatleben schon bedenklich zugesetzt hatten, konnte er in solchen Momenten völlig hinwegtäuschen.

Betterton's Vermögensverhältnisse waren trotz seiner angestrengten Bemühungen auch in den letzten Jahren seines Lebens keine glänzenden. So geschah es, daß sich Anfangs 1709 einige einflußreiche Persönlichkeiten bei der Direktion von Drury Lane für ihn verwandten, um ihm durch ein Benefiz die Sorgen für den Lebensunterhalt seiner letzten Tage zu erleichtern. Die Bitte wurde gewährt, und als Termin der 7. April festgesetzt. Zwar waren um jene Zeit die Benefizvorstellungen schon so alltäglich, daß sie einen integrierenden Bestandteil der Einnahmen eines Schauspielers bildeten, aber ein solcher Auflauf, wie bei Betterton's Vorteilsabend war bis dahin bei einer solchen Gelegenheit noch nicht beobachtet worden. Nicht nur, daß das ganze Theater bei erhöhten Eintrittspreisen ausverkauft war, selbst die Bühne von Drury Lane war dicht mit jenen Zuschauern besetzt, deren drängendem Verlangen um Einlaß auf andere Weise nicht mehr stattgegeben werden konnte. Der muntere Greis gab die oft gespielte, einst von ihm kreierte, inzwischen aber an Wilks übergegangene Rolle des jugendlichen Liebhabers Valentine in Congreve's immer noch gern gesehenem Lustspiel '*Love for Love*'. Rowe schrieb für den Ehrenabend seines verdienstvollen Freundes einen von Mrs. Barry gesprochenen Epilog.[1]⟩ Er hatte alle Veranlassung, seiner Verehrung für den Künstler Ausdruck zu verleihen, wenn er daran dachte, wie viele seiner seit 1700 entstandenen Dramen ihren Haupterfolg der künstlerischen Gestaltung der tragenden Rolle durch Betterton verdankten. Auch sonst wurde der beliebte Künstler mit Ehrenbezeigungen aller Art überhäuft. So erschienen zwei der

[1]⟩ Abgedruckt bei Intze, 252.

besten Schauspielerinnen der englischen Bühne, frühere Kolleginnen des alten Veteranen, die sich seit kurzem gänzlich ins Privatleben zurückgezogen hatten, Mrs. Barry und Mrs. Bracegirdle, nochmals auf den Brettern, um der Vorstellung ihres lieben Kameraden durch ihre Mitwirkung eine besondere Weihe zu verleihen. Steele, der glänzende Journalist jener Tage, berichtet in der Eröffnungsnummer seiner moralischen Wochenschrift *'The Tatler'* ausführlich über den Verlauf des Abends. Er schreibt dort unter der Rubrik von *'Will's Coffeehouse'* [1] vom 8. April folgendermaßen: *'On Thursday last was acted, for the benefit of Mr. Betterton, the celebrated comedy called Love for Love. Those excellent players, Mrs. Barry, Mrs. Bracegirdle, and Mr. Dogget, though not at present concerned in the house, acted on that occasion. There has not been known so great a concourse of persons of distinction as at that time; the stage itself was covered with gentlemen and ladies, and when the curtain was drawn, it discovered even there a very splendid audience. This unusual encouragement which was given to a play for the advantage of so great an actor, gives an undeniable instance, that the true relish for manly entertainments and rational pleasures is not wholly lost. All the parts were acted to perfection; the actors were careful of their carriage, and no one was guilty of the affectation to insert witticisms of his own; but a due respect was had to the audience, for encouraging this accomplished player . . . . . But however the company is altered, all have shown a great respect for Mr. Betterton: and the very gaming part of this house have been so touched with the sense of the uncertainty of human affairs (which alter with themselves every moment) that in this gentleman they pitied Mark Anthony of Rome, Hamlet of Denmark, Mithridates of Pontus, Theodosius of Greece, and Henry the Eighth of England. It is well known, he has been in the condition of each of those illustrious personages for several hours together, and behaved himself in those high stations, in all the changes of the scene, with suitable dignity. For these reasons, we intend to repeat this late favour to him on a proper occasion, lest he, who can instruct us so well in personating feigned sorrows, should be lost to us by suffering under real ones . . . .'* [2]

---

[1] Eine Anspielung auf Will's Kaffeehaus in der Bow Street, dem damaligen Sammelpunkt aller literarischen Tagesgrößen. In der gleichen Straße wohnten auch eine Anzahl Schauspieler und Dichter, wie Mohun, Wilks, Wycherley und Barry.

[2] The Tatler, Nr. 1. Tuesday, April 12, 1709. Ed. 1808, **1**, 14.

Wie wir aus Steele's liebevoll eingehenden Zeilen ersehen können, war der ideale Erfolg des Abends ein vollkommener. Aber auch der materielle war günstig, insofern er dem Künstler alles in allem eine Einnahme von £ 500 brachte. Zudem wurde beschlossen, ihm von nun an jedes Jahr einen Benefizabend zu gewähren. Freilich kam es nur mehr zu einer einzigen Wiederholung!

In der folgenden Saison 1709/10 trat '*Old Thomas*' nur noch ein paarmal, dafür allerdings in seinen ganz großen Leistungen, Rollen wie Othello, Hamlet, Macbeth und Lear im Haymarket-Theater, in dem nun gleichzeitig Oper und Schauspiel gegeben wurde, auf. Gleich zu Beginn der Saison, am 20. September 1709, spielte er im Alter von vierundsiebzig Jahren zum letztenmal den Hamlet, wie der '*Tatler*'[1] berichtet, mit einem jugendlichen Feuer und einer Lebendigkeit, die die Zuhörer zu aufrichtiger Bewunderung hinriß.

Am 25. April 1710 (O. S. 13. April 1709!) sollte die erste Wiederholung des Betterton alljährlich zugestandenen Benefizes stattfinden. '*At the desire of several persons of quality — for Betterton's bt — Maid's Tragedy, Melantius = Betterton:*' so lautete die Ankündigung des Abends.[2] Auch Steele versäumte nicht, seine Leser in einer kurzen Notiz in der hundertsiebenundfünfzigsten Nummer des '*Tatler*' auf die Vorstellung aufmerksam zu machen. Seine Anzeige lautet:[3] '* * * *Mr. Bickerstaff, in consideration of his ancient friendship and acquaintance with Mr. Betterton, and great esteem for his merit, summons all his disciples, whether dead or living, mad or tame, Toasts, Smarts, Dappers, Pretty-fellows, musicians or scrapers, to make their appearance at the playhouse in the Haymarket on Thursday next, when there will be a play acted for the benefit of the said Betterton.*' Wie schon erwähnt lag das Haymarket-Theater damals noch halb auf dem Lande und sah nur selten ein volles Haus. Aber trotzdem war der Besuch diesmal ein glänzender und brachte Betterton die für damalige Verhältnisse ungeheure Summe von £ 1000 ein. Aber leider sollte diese letzte Vorstellung Betterton's auch die indirekte Ursache zu seinem kurz darauf erfolgten Tode werden. Ein heftiger Gichtanfall hätte nämlich sein Auftreten unmöglich gemacht, doch Betterton wollte seine zahlreich erschienenen Freunde nicht durch eine Absage enttäuschen. So griff er zur Anwendung äußerer Mittel, indem er die Schwellung seines entzündeten Fußes durch kaltes Wasser zu verringern suchte. Das Mittel erwies sich so weit erfolgreich, daß er wenigstens die Bühne betreten konnte, wenn er

[1] Nr. 71 vom 22. September 1709. Ed. 1808, **2**, 238.
[2] Zit. n. Ge., **2**, 449.
[3] Nr. 157 vom 11. April 1710. Ed. 1708, **4**, 71.

auch den einen Fuß im Pantoffel tragen mußte. Zeugen jener denkwürdigen Vorstellung berichten sogar, daß er den Abend über mit außerordentlicher Munterkeit gespielt. Aber die erzwungene Anspannung seines Körpers ging doch über die Kraft des alten Mannes; die Gewaltkur vor seinem Auftreten griff das ohnehin nicht mehr allzu widerstandsfähige Herz an und führte im Verlauf von achtundvierzig Stunden den Tod des großen Künstlers herbei. Cibber schildert diese letzten Tage Betterton's in seiner *'Apology'*:[1] *'The last Part this great Master of his Profession acted, was Melantius in the Maid's Tragedy for his own Benefit; when being suddenly seiz'd by the Gout, he submitted, by extraordinary Applications, to have his Foot so far reliev'd, that he might be able to walk on the Stage, in a Slipper, rather than wholly disappoint his Auditors. He was observed that Day to have exerted a more than ordinary Spirit, and met with suitable Applause; but the unhappy Consequence of tampering with his Distemper was, that it flew into his Head, and kill'd him in three Days, (I think) in the seventy-fourth Year of his Age.'*

Betterton starb am 28. April 1710, ähnlich wie ein Menschenalter vor ihm sein großer Kollege Jean Baptiste Poquelin, als ein Opfer seines Berufes und wurde am 2. Mai in der Westminster Abtei beigesetzt.[2] Er war der erste Schauspieler, der innerhalb der geweihten Mauern dieses Nationalheiligtums, das die Erinnerung an so viele große Söhne des Landes wacherhält, Aufnahme fand. Nun kam es den Überlebenden wieder zum Bewußtsein, was sie an dem Verstorbenen verloren hatten. Die Buchhandlungen der Stadt füllten sich mit Stichen des Künstlers nach seinem Porträt von Kneller. Aber bei all dem war Betterton's Tod für London kein Aufsehen erregendes Ereignis mehr. Das Gedenken an den künstlerischen Genuß, den seine zahlreichen Schöpfungen während einer langen Reihe von Jahren der Öffentlichkeit gewährt hatten, war nicht mehr in dem Maße lebendig, als daß der Verlust des alt gewordenen Mimen von der Allgemeinheit besonders schmerzlich empfunden worden wäre. Auch war es Betterton durch seine Vermögensverhältnisse versagt, sich den für den Schauspieler so wichtigen guten Abgang zur rechten Zeit zu verschaffen. Schon im Jahre 1702 schrieb Gildon, dem die Urheberschaft an der anonym erschienenen Schrift *'A Comparison between the Two Stages'* zugeschrieben wird, über ihn die folgende Stelle: *'Rambler. Of all the men and women upon earth commend me to the immortal pair, Betterton and Barry. Sullen.*

[1] Cibber, Ap., 98.
[2] Stanley, 304.

*They are indeed excellent, and what is stranger, never to be worn out. Critick. I doubt you're mistaken there, for Betterton wears away apace — his activity is at an end, and his memory begins to die.*'[1] Und wenn auch beim Tode Betterton's noch kein neuer Stern am rasch dahinziehenden Theaterhimmel aufgegangen war, so gehörte er doch schon unter jene Größen, an deren Verweilen unter den Lebenden man sich nur mehr bei außerordentlichen Gelegenheiten zu erinnern pflegte.

Der Einzige, der beim Tode Betterton's daran dachte, das Andenken des Verstorbenen durch einen ausführlichen Nekrolog zu ehren, seine Verdienste einer eingehenden Würdigung zu unterziehen, war Addison. Er widmete dem Dahingegangenen die hundertsiebenundsechzigste Nummer des *'Tatler'*,[2] in der er über *'Funeral and character of Mr. Betterton the actor'* berichtet: *'Having received notice, that the famous actor Mr. Betterton, was to be interred this evening in the cloysters near Westminster-abbey, I was resolved to walk thither; and see the last office done to a man whom I had allways very much admired, and from whose action I had received more strong impressions of what is great and noble in human nature, than from the arguments of the most charming poets I had read. . . . . Theatrical action is to be esteemed as such, except it be objected, that we cannot call that an art which cannot be attained by art. Voice, stature, motion, and other gifts, must be very bountifully bestowed by nature, or labour and industry will but push the unhappy endeavourer in that way the further off his wishes.*

*Such an actor as Mr. Betterton ought to be recorded with the same respect as Roscius among the Romans. The greatest orator has thought fit to quote his judgement, and celebrate his life. Roscius was the example to all that would form themselves into proper and winning behaviour. His action was so well adapted to the sentiments he expressed, that the youth of Rome thougth they wanted only to be virtous, to be as graceful in their appearance as Roscius. The imagination took a lively impression of what was great and good; and they, who never thought of setting up for the art of imitation, became themselves inimitable characters.*

*There is no human invention so aptly calculated for the forming a freeborn people as that of a theatre. Tully reports, that the celebrated player of whom I am speaking,*

---

[1] Ge., **2**, 267.
[2] Vom 4. Mai 1710. Ed. 1808, **4**, 116 ff.

*used frequently to say, "The perfection of an actor is only to become what he is doing." Young men, who are too unattentive to receive lectures, are irresistible taken with performances. Hence it is, that I extremly lament the little relish the gentry of this nation have at present for the just and noble representations in some of our tragedies, The operas, which are of late introduced, can leave no trace behind them that can be of service beyond the present moment. To sing, and to dance, are accomplishments very few have any thougths of practising; but to speak justly, and more gracefully, is what every man thinks he does perform, or wishes he did.*

*I have hardly a notion, that any performer of antiquity could surpass the action of Mr. Betterton in any of the occasions in which he has appeared on our stage. The wonderful agony which he appeared in when he examined the circumstance of the handkerchief in Othello; the mixture of love that intruded upon his mind, upon the innocent answers Desdemona makes, betrayed in his gesture such a variety and vicissitude of passions, as would admonish a man to be afraid of his own heart; and perfectly convince him, that it is to stab it, to admit that worst of daggers, jealousy. Whoever reads in his closet this admirable scene, will find that he cannot except he has as warm an imagination as Shakespeare himself, find any but dry, incoherent, and broken sentences; but a reader that has seen Betterton act it, observes, there could not be a word added; that longer speeches had been unnatural, nay, impossible, in Othello's circumstances. The charming passage in the same tragedy, where he tells the manner of winning the affection of his mistress, was urged with so moving and graceful an energy, that, while I walked in the cloysters, I thought of him with the same concern as if I waited for the remains of a person, who had in real life done all that I had seen him represent. ..... The mention I have made of Mr. Betterton, for whom I had, as long as I have known any thing, a very great esteem and gratitude for the pleasure he gave me, can do him no good; but it may possibly be of service to the unhappy woman, he has left behind him, to have it known, that this great tragedian was never in a scene half so moving, as the circumstances of his affairs created at his departure. His wife, after a cohabitation of forty years in the strictest amity, has long pined away with a sense of his decay, as well in his person as his little fortune; and, in proportion to that, she has herself decayed*

*both in her health and reason. Her husband's death, added to her age and infirmities, would certainly have determined her life, but that the greatness of her distress has been her relief, by a present deprivation of her senses. This absence of reason is her best defence against age, sorrow, poverty, and sickness. I dwell upon this account so distinctly, in obedience to a certain great spirit, who hides her name, and has by letter applied to me to recommend to her some object of comparison, from whom she may be concealed . . . . .'* So weit Addison's Bericht.

Aus diesen Zeilen geht hervor, daß Betterton seine treue Lebensgefährtin in wenig beneidenswerter Lage hinterlassen hat. Schon der 1692 eingetretene Vermögensverlust drückte schwer auf das sorgende Gemüt der melancholischen Frau. Als sie dann in späteren Jahren die Kräfte ihres Gatten, körperliche wie künstlerische, langsam schwinden sah, ging ihr diese Wahrnehmung so zu Herzen, daß sich schon damals die ersten Spuren einer zeitweisen geistigen Störung bemerkbar machten. Sein plötzlicher Tod vollends, der trotz Alter und Kräfteverfall unerwartet rasch eingetreten war, hatte neuerdings eine Trübung ihrer Sinne im Gefolge. Doch nahm sich ihrer in dieser schweren Zeit eine einstige Schülerin von hohem Rang — die Königin Anna — an, indem sie ihr in dankbarer Erinnerung eine lebenslängliche Jahresrente von £ 100 aussetzte. Die unglückliche Frau machte allerdings nicht mehr lange von dem Gnadengeschenk Gebrauch. Durch hohes Alter und Krankheit geschwächt folgte sie ihrem Gatten nach anderthalb Jahren in den Tod.

Wie so viele seiner Kollegen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert war Betterton auch mit Erfolg schriftstellerisch tätig. Eine Tätigkeit, die in der Hauptsache dramaturgischer Art war und sich auf Erneuerung beziehungsweise Bearbeitung älterer Dramen für die Bedürfnisse der zeitgenössischen Bühne beschränkte. Schon früher habe ich darauf hingewiesen, daß Betterton's Bühnen-Adaptionen, deren besonderes Verdienst eine für flotte Darstellung nicht unwesentliche exakte Szeneneinteilung ist, deutlich den Einfluß der französischen Bühne verraten, die auf ihn während seines pariser Aufenthaltes einen nachhaltigen Eindruck gemacht hatte. Eines seiner Stücke ist ja geradezu eine wenn auch nicht besonders glückliche Übertragung von Molières „*George Dandin*". Sie ging im Jahre 1670 unter dem Titel '*The Amorous Widow or the Wanton Wife*'[1] mit Betterton in der Rolle des Lovemor und seiner Frau als Vertreterin der liebebedürftigen Witwe, Lady Laycock, unter großem

[1] Gedruckt 4°, 1706.

Beifall über die Bretter von Lincoln's Inn Fields. Die Komödie erhielt sich viele Jahre auf dem Spielplan der Gesellschaft und wurde noch im achtzehnten Jahrhundert aufgeführt. Von Betterton's übrigen freien Bearbeitungen älterer Dramen ist die gleichfalls im Lincoln's Inn Fields Theater zur Aufführung gelangte Tragödie '*The Roman Virgin or the Unjust Judge*'[1] zu nennen. Es ist eine Neufassung von Webster's '*Appius and Virginia*', in der Betterton den Virginius, Mrs. Betterton die Virginia zur Darstellung brachten. Der Erfolg des Dramas bei der Erstaufführung machte vorerst eine achtmalige Wiederholung notwendig. Auch später wurde die Tragödie noch oft gegeben. Des weiteren gehört hierher die dramatische Oper '*The Prophetess or the History of Dioclesian*',[2] eine Umarbeitung von Beaumont und Fletcher's gleichnamigem Drama, die ihre Erstaufführung im '*Theatre Royal*' im Jahre 1690 erlebte. Die Bearbeitung beschränkte sich im großen und ganzen darauf, durch Hinzufügung musikalischer Einlagen, deren Komposition Henry Purcell (1658?—1695) übernommen hatte, das Ganze dem Zeitgeschmack etwas anzunähern. Als weitere dramatische Arbeit Betterton's sei noch die unter der Flagge einer Tragikomödie segelnde Bearbeitung von Shakespeares Heinrich IV. erwähnt, die unter dem Titel '*Henry the Fourth, with the Humours of Sir John Falstaff*'[3] im Jahre 1700 am Theater zu Little Lincoln's Inn Fields zur Aufführung gelangte. Betterton selbst spielte darin den lustigen dicken Ritter vom Faß. Auch eine '*Sequel of Henry IV, with the Humours of Sir John Falstaff and Justice Shallow*',[4] natürlich nach dem zweiten Teil von Shakespeares Historie ließ Betterton dem eben genannten Stück folgen. Es gelangte am Drury Lane Theater zur Aufführung. Die beiden Bearbeitungen erfreuten sich großer Beliebtheit und haben das Original des Dichters nahezu fünfzig Jahre von der Bühne verdrängt.

So geschickt aber auch diese Bearbeitungen vom technischen Standpunkt aus gemacht und so erfolgreich sie waren, die Erzeugnisse von Betterton's eigener dramatischer Muse würden ihm jedenfalls keinen Namen gemacht haben. Unter diese gehört die vor 1671 im Lincoln's Inn Fields Theater aufgeführte Komödie '*The Woman made a Justice*'.[5] Sie erlebte nach ihrer ersten Aufführung eine vierzehntägige Wiederholung. Außerdem schreibt die '*Biographia Dramatica*' Betterton die im Jahre 1719 am Drury Lane Theater aufgeführte Tragikomödie

[1] Gedruckt 4°, 1679.
[2] Gedruckt 4°, 1690.
[3] Gedruckt 4°, 1700.
[4] Gedruckt 8°, ohne Datum (1719!).
[5] Nicht im Druck erschienen.

*'The Bondman; or Love and Liberty'*[1] und die Komödie *'The Revenge; or a Match in Newgate'*[2] zu, die 1680 im Dorset Garden Theater zur Aufführung gelangte.

Bevor ich zu einer Würdigung von Betterton's künstlerischer Individualität übergehe, sei es mir gestattet, noch ein paar kurze Worte über ihn als Menschen einzuflechten. Mit einer großen Anzahl Leuten ist Betterton im Laufe eines reichlich langen Lebens in Berührung gekommen; jahrelang stand er mitten im wogenden Getriebe des öffentlichen Lebens, von vielen geliebt und verehrt, aber von keinem gehaßt. Alle Zeitgenossen, von denen uns Äußerungen über seine Menschlichkeit erhalten sind, stellen seinem untadelhaften Wesen einstimmig das beste Zeugnis aus. Bei einer so exponierten Stellung, wie es die seine als Schauspieler sowohl, wie vor allem als Bühnenleiter war, ist diese Tatsache geeignet, auf seinen Charakter das hellste Licht zu werfen. Kurz und treffend schildert Samuel Pepys in seinen offenherzigen Tagebuchaufzeichnungen den jungen Künstler, dessen Nüchternheit, sittlichen Ernst, Fleiß und Bescheidenheit er hervorhebt,[3] alles Eigenschaften, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Persönlich äußerst anspruchslos unterhielt er dennoch regen Verkehr in den ersten Kreisen der Gesellschaft, bei denen er ein gern gesehener Gast war. Auch mit Schriftstellern und Dichtern, mit denen ihn viele gemeinsame Interessen verbanden, stand er in engen Beziehungen, nicht nur die anerkannten Größen der Geistesaristokratie — Männer wie Dryden und Rowe — auch die weniger bekannten Tagesgrößen durften sich seiner Zuneigung erfreuen! Selbst von dem geringsten unter ihnen nahm er einen Rat oder einen besonderen Wunsch inbezug auf Rollengestaltung entgegen und trachtete nach Möglichkeit ihn zu erfüllen. Manchem von den noch unbekannten Schriftstellern war er in bedrängter pekuniärer Lage ein hilfreicher Retter in der Not, indem er ihnen in der uneigennützigsten Weise Geldsummen vorstreckte, ohne eine andere Sicherheit als die zweifelhafte Hoffnung auf die Möglichkeit eines zukünftigen Erfolges ihrer dramatischen Erzeugnisse. Wie weitgehend seine Beziehungen zu den verschiedensten Gesellschaftsklassen waren, beweist seine aufrichtige Freundschaft, die ihn mit Tillotson, dem aufgeklärten Geistlichen und größten Kanzelredner seiner Zeit verband.

Von Betterton's gutmütigem Wesen liefert folgendes Geschichtchen einen Beweis. Es war im Jahre 1690, als gerade Colley Cibber als blutjunger Anfänger von neunzehn Jahren in das Ensemble der vereinigten Theater aufgenommen wurde. Nur

[1] Gedruckt $8^0$, 1719.
[2] Gedruckt $4^0$, 1680.
[3] Pepys, Diary vom 22. Okt. 1662. Ed. 1875, **2**, 66.

selten wurde er beschäftigt und selbst dann nur in ganz untergeordneten Rollen. In einer solchen kleinen Partie sollte er einmal seinem Vorbild und Meister Betterton eine Botschaft überbringen, als er in der freudigen Aufregung darüber dermaßen in Verwirrung geriet, daß er die ganze Szene warf. Ärgerlich erkundigte sich Betterton nach dem jungen Burschen, der eine solche Störung verursacht, und hieß ihn mit einer Geldstrafe belegen. Da wurde ihm mitgeteilt, daß '*Master Colley*' gar keine Gage bezöge. Dann soll er künftig zehn Schilling wöchentlich erhalten und davon werden ihm gleich fünf abgezogen, war Betterton's Bescheid. Ein anderes Zeugnis für seine Gutmütigkeit, sein von jeder Eifersucht freies Gemüt, bildet die Tatsache, daß er in späteren Jahren die von ihm innegehabten Rollen auch jüngeren Schauspielern wie Wilks und Thurmond überließ. Denn wenn er auch damals mit der geschäftlichen Leitung des Theaters nichts mehr zu tun hatte, so wäre es dem angesehenen, alten Mitglied dennoch leicht möglich gewesen, ihm unbequeme Neubesetzungen durch eifersüchtige Machenschaften zu hintertreiben. Daß Betterton auf diese Weise gerade von den jüngeren Schauspielern geliebt und wie ein Vater verehrt wurde, ist leicht begreiflich. Im übrigen verdienen seine Sparsamkeit, sein genügsamer Sinn und der philosophische Gleichmut, mit dem er sich in die veränderte Lage seiner Vermögensverhältnisse zu schicken wußte, volle Anerkennung. Überhaupt war er von heiterem Naturell und von einem unverwüstlich frommen Vertrauen auf das Walten der Vorsehung. Daß sich Betterton in seinem reichen Leben der auszeichnenden Freundschaft zweier Könige erfreuen durfte, mag nebenher erwähnt werden. Als ein Zeichen solcher freundschaftlicher Anerkennung ist es zu betrachten, wenn ihm von König Wilhelm die Berechtigung zur Führung des Titels '*Gentleman*' verliehen wurde. Noch mehr will es freilich heißen, daß selbst ein so verrufener Nörgler wie Pope von Betterton in einem Brief an H. Cromwell die Worte Ciceros gebraucht: '*Vitae bene actae jucundissima est recordatio*'.

Was Betterton's persönliche Erscheinung anbelangt, so war er derjenige unter den Hamletdarstellern, der von der Natur äußerlich am meisten vernachlässigt war. Er besaß wenig natürliche Grazie, ja Tony Aston ⟨Blütezeit 1712—31⟩, der frühere Jurist und vielgenannte Wanderschauspieler, schildert ihn geradezu häßlich, wenn er in seiner Fortsetzung zu Cibber's '*Apology*' schreibt: '*Mr. Betterton (although a superlative good actor) laboured under an ill figure, being clumsily made, having a great head, a short thick neck, stooped in the shoulders, and had fat short arms, which he rarely lifted higher than his stomach. His left hand frequently*

*lodged in his breast, between his coat and waistcoat, while with his right he prepared his speech. His actions were few, but just. He had little eyes and a broad face, a little pock-fretten, a corpulent body and thick legs, with large feet.'* Aber bei Aufzählung all dieser physischen Unvollkommenheiten fügt er doch hinzu: *'He was better to meet than to follow; for his aspect was serious, venerable, and majestic; in his latter time a little paralytic. His voice was low and grumbling; yet he could tune it by an artful climax, which enforced universal attention, even from the fops and orangegirls. He was incapable of dancing, even in a country dance.'*[1] So weit Aston, dessen Schilderung sich wenig anziehend liest, immerhin dürfen wir nicht vergessen, daß Aston seine Betrachtungen über Betterton zu einer Zeit machte, als dieser bereits in vorgeschrittenem Alter stehend für ein kritisch scharf eingestelltes Auge nicht mehr die günstigste Erscheinung bot.

Im übrigen treten die von Aston gerügten Mängel in Kneller's[2] bekanntem Porträt des Künstlers durchaus nicht so störend in die Erscheinung, als man nach dessen Urteil erwarten würde. Aus diesem Bildnis schaut uns ein voller mächtiger Kopf mit ausdrucksvollem, anziehenden Mund und einer nicht großen, scharfgeschnittenen Nase entgegen. Die lang herabfallende Allongeperücke deckt den kurzen Übergang zwischen Kopf und Schultern in mildernder Weise. Die Linie der Augenbrauen verleiht dem Gesicht etwas Hoheitsvolles. In dem Ausdruck der Augen liegt abgeklärter Ernst und Klugheit, aber auch Feuer und Beredsamkeit. Die linke Hand ruht in der angenommenen Pose, wie sie Aston beschreibt, auf der Brust und hält die zusammengerafften Teile eines faltenreichen Überwurfs fest. Die ganze Erscheinung macht einen männlichen Eindruck. Auch die Schilderung von Betterton, die uns Cibber in seiner Apology vermittelt, gibt uns keine so abschreckende Vorstellung vom Äußeren des Künstlers, wenn sie auch das Vorhandensein einer gewissen Plumpheit bestätigt: *'The Person of this excellent Actor'*, schreibt er, *'was suitable to his Voice, more manly than sweet, not exceeding the middle Stature, inclining to the corpulent; of a serious and penetrating Aspect; his Limbs nearer the athletick than the*

---

[1] Aston, A Brief Supplement &c. Zit. n. Biogr. Dram. I/I. 39.

[2] Sir Godfrey Kneller (Gottfried Kniller aus Lübeck 1646—1723), deutsch-englischer Bildnismaler und seit 1647 in London tätig. Stiche nach Kneller's Porträt finden sich u. a. von M. V. Gucht bei Intze, 93, von J. B. Allen bei Doran, 1, als Titelbild. Kneller's Porträt befindet sich jetzt auf dem Landsitz der Sackvilles, in Gesellschaft der Bildnisse von Betterton's Kollegen Mohune, seines Nachfolgers Garrick und Dryden's. Ein anderes Porträt Betterton's von Alexander Pope (1688—1744) ist jetzt (1885) in der Sammlung des Lord Mansfield in Caen Wood, Highgate. (DNB., 4, 439.)

*delicate Proportion; yet however form'd, there arose from the Harmony of the whole a commanding Mine of Majesty, which the fairer-fac'd, or (as Shakespear calls 'em) the curled Darlings of his Time, ever wanted something to be equal Masters of. There was some Years ago, to be had, almost in every Printshop, a Metzotinto, from Kneller, extremely like him.'*[1])

Betterton ist der erste unter den Hamletdarstellern der englischen Bühne, von dessen künstlerischer Individualität wir uns ein hinreichend klares Bild zu machen im Stande sind. Allerdings fließen die Quellen im Verhältnis zu seiner überragenden Bedeutung unter den Schauspielern des siebzehnten Jahrhunderts immer noch nicht reichlich. Doch haben wir in den sachverständigen Aufzeichnungen seines Kollegen Cibber ein zuverlässiges, wenn auch hie und da etwas einseitig lobendes Material, das uns von Betterton's Künstlerschaft ein anschauliches Bild gewinnen läßt. Cibber, der im Jahre 1690 bei den vereinigten Theatern als Volontär eintrat, hegte in seinem jugendlichen Enthusiasmus die höchste Verehrung für Betterton, der damals auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehend, ihm als unerreichbares Vorbild galt. Als er dann in reiferen Jahren dem großen Kollegen im vierten Kapitel seiner '*Apology*' ein Denkmal setzt, beginnt er seine Erinnerungen an ihn mit den oft zitierten Worten: '*Betterton was an Actor, as Shakespear was an Author, both without Competitors.*' Ein lapidarer Satz, der eigentlich an Kraft verliert, wenn man ihm ohne Pause Cibber's anschließende Ausführungen folgen läßt. Er fährt nämlich fort: '*form'd for the mutual Assistance, and Illustration of each other's Genius! How Shakespear wrote, all Men who have a Taste for Nature may read, and know — but with what higher Rapture would he still be read, could they conceive how Betterton play'd him! Then migth they know, the one was born alone to speak what the other only knew, to write! Pity it is, that the momentarie Beauties flowing from an harmonious Elocution cannot like those of Poetry, be their own Record! That the animated Graces of the Player can live no longer than the instant Breath and Motion that presents them; or at best can but faintly glimmer trough the Memory, or imperfect Attestation of a few surviving Spectators. Could how Betterton spoke be as easily known as what he spoke, then might you see the Muse of Shakespear in her Triumph, with all her Beauties in their best Array, rising into real Life, and charming her Beholders. But*

[1]) Cibber, Ap., 98.

*alas! since all this is so far out of the reach of Description, how shall I shew you Betterton? Should I therefore tell you, that all the Othellos, Hamlets, Hotspurs, Mackbeths, and Brutus's, whom you may have seen since his Time, have fallen far short of him; this still would give you no Idea of his particular Excellence. Let us see then what a particular Comparison may do! whether that may yet draw him nearer to you? . . . . . I once thought to have fill'd up my Work with a select Dissertation upon Theatrical Action, but I find, by the Digressions I have been tempted to make in this Account of Betterton, that all I can say upon that Head, will naturally fall in, and possibly be less tedious, if dispers'd among the various Characters of the particular Actors, I have promis'd to treat of; I shall therefore make use of those several Vehicles, which you will find waiting in the next Chapter, to carey you thro' the rest of the Journey, at your Leisure.'*[1]

Was uns bei Betterton's Laufbahn besonders in die Auge fällt, ist seine rasche Entwicklung, die er als Künstler durchgemacht hat. Wie immer sein Eintritt in die Bühnenlaufbahn gewesen sein mag, er hatte kaum die weltbedeutenden Bretter betreten, als er sich schon durch seine außerordentliche Begabung hervortat und nicht viel später als einer der ersten genannt wurde! Und das in einem Alter von noch nicht fünfundzwanzig Jahren! Pepys schreibt im Jahr 1661 über ihn die Bemerkung nieder: *'But for Betterton he is called by us both* ⟨er und seine Frau!⟩ *the best actor in the world.'*[2] Diese erste Stellung nahm Betterton denn auch ein halbes Jahrhundert hindurch ein. Noch mit siebzig Jahren war er von der öffentlichen Meinung hochgehalten, was ihm bei seinem Tode ein anderer Zeuge, der damals zweiundzwanzigjährige Pope, bestätigt. Und in der Tat war er nicht nur der berühmteste Schauspieler des Inselreiches in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, er hatte auch auf der Höhe seiner künstlerischen Laufbahn keinen Nebenbuhler, der sich mit ihm an Bedeutung hätte messen können. Auch Harris, der das nächste Anrecht darauf besessen hätte, und der eine Zeit lang mit ihm an Beliebtheit wetteiferte, konnte seinen Platz nur auf Grund seiner besonderen Lustspielbegabung behaupten; nie aber war er ihm ein gefährlicher Rivale in der Tragödie. Selbst Aston, der seine Umgebung mit kritischen Augen zu betrachten liebt, schreibt von ihm: *'Betterton was the Phœnix of the stage — the most exclusive actor from Alexander to*

---

[1] Cibber, Ap., 98.
[2] Pepys, **1**, 374.

*Falstaff.*' Noch Jahre nach seinem Tod wurden viele der von ihm dargestellten Rollen als verwaist betrachtet; Cibber schreibt darüber: '*In all I have said of Betterton, I confine myself to the Time of his Strength, and highest Power in Action, that you may make Allowances from what he was able to execute at Fifty, to what you might have seen of him, at past Seventy; for tho' to the last he was without his Equal, he might not then be equal to his former Self; yet so far was he from being ever overtaken, that for many Years after his Decease, I seldom saw any of his Parts, in Shakespear, supply'd by others, but it drew from me the Lamentation of Ophelia upon Hamlet's being unlike, what she had seen him.*

*— Ah! woe is me!*

*T'have seen, what I have seen, see, what I see!*'[1]

Betterton scheint nichts von der vielseitigen Gestaltungskraft eines Burbage besessen zu haben. Kein schmückender Beiname, der an die proteusartige Abwandlungsfähigkeit jenes erinnern könnte, ist uns von ihm erhalten. Die Schärfe des typischen Charakterdarstellers ging ihm ab. Dafür war er aber seiner ganzen Veranlagung nach für das heroische Fach wie geschaffen. Damit läßt sich auch am ehesten seine schwere Figur, die gemessenen Bewegungen und der Ton der Stimme in Einklang bringen, deren gespannte Aufmerksamkeit erregende Modulationsfähigkeit Aston rühmend hervorhebt. Mit seinem Urteil stimmt auch das von John Downes überein, der als langjähriger Souffleur am Lincoln's Inn Fields Theater wohl das sicherste Urteil darüber besaß. Er berichtet, daß Betterton's Organ schon bei Beginn seiner Laufbahn von hervorragender Kraft und seine Aussprache deutlich artikuliert gewesen sei. Vollends Cibber ist derart von dem Zauber seiner Stimme hingerissen, daß er erklärt, man kümmere sich gar nicht um den Inhalt der von Betterton gesprochenen Worte, so sehr reiße der Klang allein den Hörer mit fort. Auch seiner Vortragskunst widmet er eine eingehende Würdigung: '*As Betterton is the Centre to which all my Observations upon Action tend,*' so führt er aus,[1] '*you will give me leave, under his Character, to enlarge upon that Head. In the just Delivery of Poetical Numbers, particularly where the Sentiments are pathetick, it is scarce credible, upon how minute an Article of Sound depends their greatest Beauty or Inaffection. The Voice of a Singer is not more strictly ty'd to Time and Tune, than that of an Actor in Theatrical Elocution: The least Syllable too long, or too slightly dwelt upon in a Period,*

[1] Cibber, Ap., 98.

*depreciates it to nothing, which very Syllable, if rightly touch'd, shall, like the heigthening Stroke of Light from a Masters Pencil, give Life and Spirit to the whole. I never heard a Line in Tragedy come from Betterton, where in my Judgment, my Ear, and my Imagination, were not fully satisfy'd; which, since his Time, I cannot equally say of any one Actor whatsoever: Not but it is possible to be much his Inferior, with great Excellencies; which I shall observe in another Place. Had it been practicable to have ty'd down the clattering Hands of all the ill judges who were commonly the Majority of an Audience, to what amazing Perfection might the English Theatre have arrived, with so just an Actor as Betterton at the Head of it!'* [1] Und etwas später setzt sich Cibber's Schilderung fort: *'Betterton had a voice of that kind, which gave more Spirit to Terror, than to the softer Passions; of more Strength than Melody. The Rage and Jealousy of Othello became him better than the Sighs and Tenderness of Castalio: For though in Castalio he only excell'd others, in Othello he excell'd himself; which you will easily believe, when you consider, that in spite of his Complexion, Othello has more natural Beauties than the best Actor can find in all the Magazine of Poetry, to animate his Power, and delight his Judgment with.'* [2] Nach dem eben Gesagten kann es uns nicht wunder nehmen, daß sich Betterton als Sprecher der nach 1660 rasch beliebt gewordenen Prologe und Epiloge ganz besonders auszeichnete. Auch darüber läßt sich Cibber aus, wie folgt: *'To speak a good Prologue well is, in my Opinion, one of the hardest Parts, and strongest Proofs of Sound Elocution, of which, I confess, I never thought, that any of the several who attempted it shew'd themselves, by far, equal Masters to Betterton. Betterton, in the Delivery of a good Prologue, had a natural Gravity, that gave Strength to good Sense; a temper'd Spirit, that gave Life to Wit; and a dry Reserve in his Smile that threw Ridicule into its brightest Colours. Of these Qualities, in the speaking of a Prologue, Booth only had the first, but attain'd not to the other two: Wilks had Spirit, but gave too loose a Rein to it, and it was seldom he could speak a grave and weighty Verse harmoniously.'* [3]

Aus all diesen Zeugnissen geht deutlich hervor, daß Betterton's besondere Begabung eine ausgesprochen rhetorische war. Das Heldenmäßige lag ihm am besten! Trotzdem wäre

[1] Cibber, Ap., 92/93.
[2] Cibber, Ap., 98.
[3] Cibber, Ap., 222/223.

es natürlich verfehlt, ihn für einen einseitigen Schauspieler zu halten. Im Gegenteil wußte er die vielen Rollen seines reichen Repertoires, von denen manche so viel ähnliche Züge aufwiesen, daß sie einen minder begabten Künstler zu einförmiger Schablone verleitet hätten, in einer Weise auseinander zu halten, daß Cibber darüber schreiben konnte: *'A farther Excellence in Betterton, was, that he could vary his Spirit to the different Characters he acted. Those wild impatient Starts, that fierce and flashing Fire, which he threw into Hotspur, never came from the unruffled Temper of his Brutus (for I have, more than once, seen a Brutus as warm as Hotspur).*[1]

Auch war Betterton's Begabung nicht ausschließlich auf das tragische Gebiet beschränkt, selbst die Darstellung komischer Rollen, namentlich jovialer älterer Charaktere lag ihm vorzüglich. Am bekanntesten ist unter seinen erfolgreichen Verkörperungen dieser Art die Wiedergabe des Falstaff in seinen eigenen Bearbeitungen der beiden Teile von Shakespeares König Heinrich IV. im Jahre 1700. Doch hatte er schon viel früher Beweise seines komischen Talentes geliefert. Im Jahre 1669 fand im Lincoln's Inn Fields Theater eine Aufführung von John Caryl's *'Sir Solomon, or the Cautious Coxcomb'*[2] statt, bei welcher er sich in der von seinem gewöhnlichen Fache weit abliegenden Rolle des Sir Solomon Single auszeichnete. Genest macht darüber in seiner englischen Bühnengeschichte die Bemerkung: *'Sir Solomon is a part quite out of Betterton's usual line of acting, and a proof of the versatility of his talents.'*[3]

Die Ursache von Betterton's großen Erfolgen war die lebendige Anschaulichkeit, mit der es ihm gelang, die dargestellten Charaktere als Menschen von Fleisch und Blut erscheinen zu lassen.

*'Et, si vis similem pingere, pinge sonum,'* schreibt Cibber, *'is enjoyning an Impossibility. The most that a Vandyke can arrive at, is to make his Portraits of great Persons seem to think; a Shakespear goes farther yet, and tells you what his Pictures thought; a Betterton steps beyond 'em both, and calls them from the Grave, to breathe, and be themselves again, in Feature, Speech, and Motion. When the skilful Actor shews you all these Powers at once united, and gratifies at once your Eye, your Ear, your Understanding. To conceive the Pleasure rising from such*

[1] Cibber, Ap., 87.
[2] Eine Übertragung von Molières »*École des Femmes*«.
[3] Ge., 1, 98.

*Harmony, you must have been present at it! 'tis not to be told you!'*[1]

Jene für den Schauspieler so wertvolle Gabe des Sich-identifizierens mit seiner Rolle war Betterton in hohem Maße eigen. Aston schildert sie: '*Betterton from the time he was dress'd, to the end of the play, kept his mind in the same temperament and adaptness, as the present character required.*' Überhaupt war Betterton's künstlerischer Ernst, der ihn in allen Berufsangelegenheiten beseelte, mit eine Hauptquelle seines Erfolges. Keine unkünstlerischen Gepflogenheiten, wie sie sich so häufig bei anerkannten, von der Nachsicht des bewundernden Publikums verzogenen Mimen einschleichen, werden von ihm berichtet. Maßhalten war ihm höchstes künstlerisches Gebot, wie Cibber's Worte bezeugen: '*This I mention not only to prove what irresistible Pleasure may arise from a judicious Elocution, with scarce Sense to assist it; but to shew you too, that tho' Betterton never wanted Fire, and Force, when his Character demanded it; yet, where it was not demanded, he never prostituted his Power to the low Ambition of a false Applause.*'[2] Auch ein feines Empfinden für die Beifallsäußerungen des Publikums war Betterton eigen. Nicht der laut tosende Applaus galt ihm als der einzig unwiderlegliche Beweis einer gelungenen künstlerischen Leistung, auch die lautlose Ergriffenheit seiner Zuhörer in stummer Andacht wußte er als nicht minder vollwertiges Zeugnis der Anerkennung zu schätzen, ja sogar höher zu werten. '*Notwithstanding the extraordinary Power he shew'd in blowing Alexander once more into a blaze of Admiration, Betterton had so just a sense of what was true, or false Applause, that I have heard him say, he never thought any kind of it equal to an attentive Silence; that there were many ways of deceiving an Audience into a loud one; but to keep them husht and quiet, was an Applause which only Truth and Merit could arrive at: Of which Art, there never was an equal Master to himself.*'[3] Und später schreibt derselbe Verfasser — Cibber — mit Bezug auf Betterton: '*Yet it must be own'd, that an Audience may be as well too much reserv'd, as too profuse of their Applause: For though, it is possible, a Betterton would not have been discourag'd, from throwing out an Excellence, or elated into an Error, by his Auditors being to little, or too much pleas'd; yet as Actors of his Judgment are Rarities, those of less Judgment may sink into a Flatness, in their Performance,*

[1] Cibber, Ap., 88.
[2] Cibber, Ap., 91.
[3] Cibber, Ap., 92.

*for want of that Applause. which from the generality of Judges, they might, perhaps, have some Pretence to: And the Auditor, when not seeming to feel what ought to affect him, may rob himself of something more, that he might have had, by giving the Actor his Due, who measures out his Power to please, according to the Value he sets upon his Hearer's Taste, or Capacity. But however, as we were not, here, itinerant Adventurers, and had properly but one Royal Auditor to please; after that Honour was attain'd to, the rest of our Ambition had little to look after: And that the king was often pleas'd, we were not only assur'd, by those who had the Honour to be near him; but could see it, from the frequent Satisfaction in his Looks at particular Scenes, and Passages.'*[1])

Natürlich war eine so markante Erscheinung wie Betterton auch der Mittelpunkt einer „*Schule*". Legen wir uns die Frage nach der Eigentümlichkeit ihres Stiles vor, so ist diese kaum schwer zu beantworten. Wir dürfen nur an die Geschmacksrichtung der Restorationszeit denken, an den von französischer Etikette beherrschten Hof, an die nach französischem Muster arbeitenden Dichter, so wird es uns klar, daß zweifellos auch die Schauspieler die Richtlinien ihrer Kunst von der französischen Bühne empfingen. Dazu kommt noch Betterton's persönlicher Aufenthalt in Paris, der ihn mit den Eigenheiten des französischen Theaters vertraut gemacht. Wir dürfen also als Kennzeichen für die Art seiner Schule eine stilvolle Deklamation, verbunden mit einem gewissen Pathos ansprechen. Daß sich dabei ein Künstler wie Betterton von jener maniriert singenden Sprechweise des '*Chant*' frei hielt, dem die weniger selbständigen Schauspieler gegen Ende des Jahrhunderts zum Opfer fielen, bedarf eigentlich keiner Erwähnung.

Betterton's Repertoire war, wie sich bei seiner langen Zugehörigkeit zur Bühne nicht anders erwarten läßt, ein sehr umfangreiches. Denn wenn sich auch nach der Revolution der Brauch eingebürgert hatte, eine einstudierte Novität so viele Male zu wiederholen, als sie ihre Zugkraft bewährte, so war die dramatische Produktion doch, wenigstens was ihre Quantität anbelangt, eine so außerordentliche, daß sie der Bühne immer neue Aufgaben stellte. So kommt es, daß Betterton in über hundertundsechzig Rollen aufgetreten ist, von denen er nicht weniger als hundertunddreißig kreierte, eine Zahl, die von keinem seiner Nachfolger jemals erreicht wurde. Wir müssen es bedauern, daß das zeitgenössische Drama dem großen Künstler so wenig Aufgaben stellte, die seiner Begabung würdig gewesen

[1]) Cibber, Ap., 452/3.

wären. Dank der gut erhaltenen Überlieferung, zum Beispiel in Downes' zweiundfünfzig Seiten langem, für die englische Bühnengeschichte der Jahre 1660—1706 höchst wertvollem Pamphlet '*Roscius Anglicanus*' sind uns für jene Zeit viele Angaben über Rollenbesetzung und Datum der aufgeführten Stücke möglich. Die Sitte bei der Drucklegung der Dramen in der Liste der '*Dramatis Personae*' auch die Besetzung der Ur- beziehungsweise zeitgenössischer Aufführungen mit aufzunehmen, fand vorläufig nur in vereinzelten Fällen Anhänger und bürgerte sich erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts ein. Doch sind wir in der Lage für Betterton viel zahlreichere und bestimmtere Angaben zu machen, als es bei seinen Vorgängern der Fall war.

Ich würde natürlich die mir gesteckten Grenzen weit überschreiten müssen, wollte ich an dieser Stelle eine, auch nur flüchtige Aufzählung der von Betterton dargestellten Charaktere bringen. Und doch wirft gerade das Repertoire eines Künstlers auf die Besonderheit seiner Begabung manches erhellende Licht, auf das ich ungern völlig verzichten möchte. Ich beschränke mich daher, von einigen Ausnahmen abgesehen, auf die Angabe seines Shakespeare-Repertoires.

Daß Betterton während seiner Zugehörigkeit zur Rhodesschen Truppe im Jahre 1659 unter anderm am Drury Lane Theater den Pericles gespielt, habe ich schon erwähnt. Im Jahre 1661 folgte dann am Lincoln's Inn Fields Theater unter Davenant Hamlet. Ihm schließen sich in den Jahren 1662—1665 Rollen an, wie Mercutio, Sir Toby Belch, Heinrich VIII., Lear und Macbeth. Es folgt nun eine in Bezug auf Repertoireerweiterung wenig ertragreiche Zeit. Während der Jahre 1665 bis 1675 mußten Betterton's Kräfte so ziemlich brachliegen. Er spielte damals überhaupt nur wenig neue Rollen, insbesondere keine aus Shakespeares farbenreichem Gestaltenkreis. Es müßte denn sein, daß man jene früher erwähnte opernartige Bearbeitung des Macbeth von Davenant hierher zählen will. Dafür brachte das nun folgende Jahrzehnt 1675—1685 eine reiche Ernte von interessanten Aufgaben. So spielte er damals im Dorset Garden Theater den Timon, allerdings in der Shadwellschen Bearbeitung, Troilus in der Neugestaltung von Dryden, den Herzog von Gloucester und Grafen von Warwick in den beiden Teilen von Crown's Heinrich VI., einem zum größten Teil aus Shakespeares Historie entlehnten Werk. Auch König Lear in der von Tate neugeschaffenen Form ging damals über die Bretter. Diesen Rollen fügte Betterton nach 1682 als Mitglied der vereinigten Bühnen im '*Theatre Royal*' den Othello hinzu, dessen Darstellung ihm bisher, da er zum Repertoirestamm der '*King's Servants*' gehört hatte, vorenthalten war. Brutus und Percy Heißsporn folgten. Die nächsten zehn Jahre

brachten ihm wenig Förderung durch neue Aufgaben. Immerhin wurden der Bühne durch Tate und Durfey Bearbeitungen von Shakespeares Coriolan, Richard II. und Cymbeline geliefert, deren Besetzungen uns jedoch unbekannt sind. Im übrigen ist es zu beklagen, daß Betterton's reife Künstlerschaft jener Zeit vor so wenig, ihrer würdige Aufgaben gestellt ward. Mit Beginn seiner eigenen Direktionsführung am Theater von Little Lincoln's Inn Fields erweiterte sich Betterton's darstellerischer Wirkungskreis. Zunächst freilich fast nur in zeitgenössischen Dramen. Erst mit dem Jahre 1700 trat hierin ein Wendepunkt ein, als nämlich Betterton's eigene Bearbeitung von Shakespeares König Heinrich IV. herauskam, in dem er, wie schon erwähnt, mit großem Erfolg den Falstaff verkörperte. Im gleichen Jahre spielte er auch den Angelo in einer von Gildon herrührenden Bearbeitung von Maß für Maß mit dem Untertitel '*Beauty the best Advocate*'. In der folgenden Saison gelangten an Betterton's Theater unter anderem Granville's zur Komödie umgewandelter '*Jew of Venice*' zur Aufführung, in dem er den Bassanio (nicht Shylock!) spielte. Auch Othello kam in der Spielzeit 1703 auf 1704 wieder zur Darstellung, in einer Fassung, in der der Bearbeiter Shakespeares Original und Davenant's Adaption benützt, um sie unter Hinzufügung von Musik- und Tanzeinlagen zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. Die Erneuerung der Lustigen Weiber von Windsor, die als eine von vier — zwischen Februar 1704 und April 1706 gegebenen — Hofvorstellungen mit Betterton als Falstaff einstudiert wurde, fällt in die gleiche Zeit. Im Haymarket-Theater wiederholte Betterton zwischen 1705 und 1708 bereits früher gespielte Rollen seines Shakespeare-Repertoires. Dagegen war er in den ersten zwei Jahren dieses Engagements mit der Ausarbeitung von zwölf neuen Rollen beschäftigt, von denen er nicht weniger als acht kreierte. Für einen Mann im Alter von mehr als siebzig Jahren eine ganz gewaltige Leistung an Arbeits- und Nervenkraft! Nach 1708 spielte Betterton jedoch nur mehr fünf neue Rollen, unter denen sich immer noch eine aus Shakespeares Werkstatt befand, nämlich Thersites in der Dryden'schen Bearbeitung von Troilus und Cressida, der früher von ihm dargestellte Troilus war inzwischen an Wilks übergegangen, während er selbst das Erbe Underhill's angetreten hatte.

So sehen wir Betterton in zwanzig Rollen aus Shakespeares Dramen auftreten, von denen sich vier dem komischen Genre zuneigen, vier in das Gebiet des Charakterdarstellers und Liebhabers gehören, die überwiegende Mehrzahl aber in das Fach des schweren Helden beziehungsweise Heldenvaters einschlägig ist. Betterton's Bedeutung für die zeitgenössischen Dramatiker kann

ich an dieser Stelle nur streifen. Sie geht zur Genüge aus der schon erwähnten Tatsache hervor, daß er hundertunddreißig ihrer Phantasiegestalten als erster verkörperte. Zu besonderem Danke verpflichtet waren ihm unter anderen Dryden und Rowe. Auch Congreve, dessen '*Old Bachelor*' (1693) und Valentine in '*Love for Love*' er zu großem Erfolg führte. Ebenso zeichnete er sich in Thomas Ottway's weit bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein gegebenen und beliebten Drama '*Venice preserved*' (1682) als ursprünglicher Jaffier aus. Sowohl Downes wie Cibber heben in ihren bühnengeschichtlichen Werken einmal eine Anzahl Rollen aus Betterton's Repertoire hervor, die sie zu seinen besten zählen. Dabei nennen beide von einander unabhängig Othello, Macbeth und Hamlet. Downes, der eine größere Anzahl anführt, erwähnt darunter noch unter anderen Timon, König Lear, Heinrich VIII. und Falstaff.

So kommen wir endlich zu Betterton's Hamlet, den spätere Beurteiler als seine gewaltigste Leistung bezeichnet haben. Nach Downes Angabe im '*Roscius Anglicanus*' soll ja Hamlet das erste Drama gewesen sein, das mit Betterton in der Titelrolle nach der Restoration zur Aufführung gelangte. Leider gibt uns dieser Gewährsmann keine nähere Auskunft über das Datum jener ersten Vorstellung. Aber jedenfalls hat Davenant in seinem Theater in Lincoln's Inn Fields schon im Sommer 1661 (vielleicht sogar im Frühjahr 1660 (1)) das Stück wiedergegeben. Dies bezeugt nämlich ein Eintrag in Pepys' Tagebuch vom 24. August 1661[1] mit den Worten: '*To the Opera, and there saw 'Hamlet, Prince of Denmarke', done with scenes very well, but above all, Betterton did the Prince's part beyond imagination.*' Downes berichtet uns gleichzeitig, daß das Drama beim Publikum großen Beifall fand und einige Jahre hindurch mehr volle Häuser und gute Einnahmen gebracht hätte, als irgend ein anderes. Auch Pepys war bereits am 27. November des gleichen Jahres wieder in einer Hamletvorstellung, über die er den Eintrag macht: '*and I to the Theatre and there saw 'Hamlet' very well done.*'[2] Weitere Buchungen von Hamletaufführungen finden wir in seinen Aufzeichnungen vom 28. Mai 1663: '*And so to the Duke's House; and there saw 'Hamlet' done, giving us fresh reason never to think enough of Betterton*'[3] beziehungsweise vom 31. August 1668: '*To the Duke of York's playhouse, and saw 'Hamlet', which we have not seen this year before, or more; and mightily pleased with it; but,*

---

[1] Pepys, **1**, 342.
[2] Pepys, **1**, 382.
[3] Pepys, **2**, 224.

*above all, with Betterton, the best part, I believe, that ever man acted.'*[1]

Betterton stand, als er sich zum erstenmal an die Darstellung des Dänenprinzen gewagt, im Alter von nicht viel mehr als fünfundzwanzig Jahren, aber trotz seiner Jugend legte er schon damals den Grund zu jener Vollkommenheit der Darstellung, die die Bewunderung aller hervorrief, die ihn darin gesehen. Ein Hineinwachsen in die Rolle, wie es sich bei Garrick beobachten läßt, scheint bei ihm nicht, auf keinen Fall in so ausgesprochenem Maße stattgefunden zu haben. Es ist uns diese Erscheinung um so mehr begreiflich, als wir ja schon im Vorhergehenden gesehen haben, wie sich bei ihm gerade am Anfang seiner Tätigkeit jenes Kennzeichen des großen Talentes, scheinbar mühelose Aneignung innerer Reife und künstlerischer Vollendung, in wunderbarer Weise offenbarte. Rowe schreibt in seiner Einleitung zu Shakespeares Werken über Betterton's Hamlet: *'I cannot leave Hamlet, without taking notice of the advantage with which we have seen this masterpiece of Shakespear distinguish it self upon the stage, by Mr. Betterton's fine performance of that part: a man who, tho' he had no other good qualities, as he has a great many, must have made his way into the esteem of all men of letters, by this only excellency. No man is better acquainted with Shakespear's manner of expression, and indeed he has study'd him so well, and is so much a master of him, that whatever part of his he performs he does it as if it had been written on purpose for him, and that the author had exactly conceiv'd it as he plays it.'*[2]

Über die Form, in der Hamlet auf der Bühne der Restorationszeit in Szene ging, ist es mir nicht möglich, einwandfrei sichere Aufklärung zu geben, da mir keine der aus den Jahren 1676, 1683 und 1695 vorhandenen *'Player's Quartos'* zugänglich geworden ist. Denn daß das Stück nicht ungestrichen zur Aufführung gelangte, dürfen wir mit Sicherheit annehmen. Im übrigen hat die um jene Zeit blühende Bearbeitungssucht der Epigonen, die Shakespeare um jeden Preis verbessern zu müssen glaubten, vor seiner tiefsten Schöpfung — Hamlet — merkwürdigerweise Halt gemacht. Merkwürdigerweise sage ich, denn gerade Hamlet hätte für eine melodramatische Behandlung, wie sie der Zeitgeschmack besonders bevorzugte, mancherlei Anhaltspunkte gegeben. Doch zum Glück blieb die Tragödie vor solcher Verwässerung verschont. Die einzigen Änderungen an Shakespeares Originalarbeit bestanden in Aus-

---

[1] Pepys, **5**, 347.
[2] Intze, 245/6.

lassungen, wie wir sie auch auf der modernen Bühne vorzunehmen gezwungen sind. Denn Hamlet ist mit seinen dreitausendneunhundertdreißig Zeilen [1] bekanntermaßen das längste von Shakespeares sämtlichen Dramen. Vielleicht trifft die Vermutung, daß die während Betterton's Bühnenzugehörigkeit übliche Einstreichung des Dramas bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts keiner wesentlichen Änderung unterworfen war, das Richtige. Es wäre mir dann gestattet, aus einer im Jahre 1703 erschienenen und vor mir liegenden '*Player's Edition*' des Hamlet Schlüsse auf die Gestalt des Dramas, wenn auch nicht auf der Restorationsbühne selbst, so doch der londoner Bühne im letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts zu ziehen. Ich glaube dazu um so mehr berechtigt zu sein, als die der Ausgabe beigegebene Besetzungsliste genau mit der Besetzung einer von Genest aus dem Jahre 1673 überlieferten Vorstellung übereinstimmt.[2] Der Titel jener Ausgabe lautet: *THE | TRAGEDY | OF | HAMLET | Prince of Denmark. | As it is now Acted by Her MAJESTIES | Servants. | By | WILLIAM SHAKESPEARE. | LONDON. Printed for Rich. Wellington, at the Dolphin and Crown in Pauls Church- | Yard, and E. Rumball in Covent-Garden. 1703. |* Dem langen Titel folgen einige empfehlende Anzeigen von Neuerscheinungen des Verlags. Die zweite Seite ist frei und auf der dritten wendet sich der Herausgeber folgendermaßen:

*'To the Reader.*

*This Play being too long to be conveniently | Acted, such places as might be least | prejudicial to the Plot or Sense, are left out | upon the Stage: but that we may no way | wrong the incomparable Author, are here in — | certed according to the Original Copy with this | Mark".'*

Auf der vierten Seite sind die darstellenden Künstler von damals aufgezählt,[3] wie folgt:

*The Persons Represented.*

*Claudius, King of Denmark, . . . Mr. Crosby.*
*Hamlet, Son to the former King, . Mr. Betterton.*
*Horatio, Hamlet's Friend, . . . . Mr. Smith.*
*Marcellus, an Officer, . . . . . Mr. Lee.*
*Polonius, Lord Chamberlain, . . . Mr. Noake [Nokes].*
*Voltimand.*
*Cornelius.*
*Laertes, Son to Polonius, . . . . . Mr. Young.*
*Rynaldo.*

---

[1] Zählung nach der Globe Edition.

[2] Ge., 1, 155—156.

[3] Leider war es immer noch nicht gebräuchlich, in den '*bills*', die seit langem zur Ankündigung der Vorstellungen gedruckt wurden, die Namen der mitwirkenden Darsteller zu nennen.

| | |
|---|---|
| *Rosencraus,* } *two Courtiers.* . . . | *Mr. Norris.* |
| *Guildenstern,* } | *Mr. Cademan.* |
| *Cum aliis.* | |
| *Lucianus.* | |
| *Fortinbrass, King of Norway,* . . . | *Mr. Percival.* |
| *Ostrick, a fantastical Courtier,* . . . | *Mr. Jevan.* |
| *Bernardo,* } *two Centinels.* . . . . | *Mr. Rathband.* |
| *Francisco,* } | *Mr. Floyd.* |
| *Ghost of Hamlet's Father* . . . . | *Mr. Medburn.* |
| *Two Grave-makers,* . . . . . | *Mr. Undril [Underhill].* |
| | *Mr. Williams.* |
| *Gertrard [sic!], Queen of Denmark,* | *Mrs. Shadwell.* |
| *Ophelia, in Love with Hamlet,* . . | *Mrs. Betterton.* |

Was die Striche dieser Ausgabe anbelangt, so kommen sie dem modernen Leser manchmal etwas absonderlich vor. Sie sind nach unserer Anschauung nicht immer genügend motiviert; manche wären besser ganz unterblieben, andere dafür wieder geschaffen. Man ersieht daraus eben deutlich, wie verschieden der Standpunkt sein kann, von dem aus eine Zeit eine Dichtung und das nach ihrer Meinung darin Überflüssige beurteilt. Im übrigen hat die Frage nach einem bühnenmäßig zurechtgestrichenen, brauchbaren Hamlettext selbst auf der deutschen Bühne neuester Zeit noch keine einheitliche, allerseits befriedigende Lösung gefunden.

Der Text von 1703 übergeht in der einleitenden Szene des ersten Aktes einige kleinere Sätze; so namentlich in der Erzählung Horatios, die bis zu einem Viertel ihrer ursprünglichen Länge gekürzt wird. Im ganzen verlieren die hundertfünfundsiebzig Zeilen der ersten Szene sechsundfünfzig Zeilen durch Streichung. In der Prunk- und Staatsszene sind abgesehen von unbedeutenderen Strichen vor allem diejenigen Stellen beseitigt, die in irgend einer Beziehung zu der zwischen Dänemark und Norwegen schwebenden politischen Angelegenheit stehen. Die in der vorhergehenden Szene denselben Gegenstand behandelnden Reden Horatios konnten als Antwort auf die Fragen seiner mitwachenden Gefährten nicht durchwegs getilgt werden. Die ausgiebigsten Striche dieser Szene finden sich naturgemäß in den Reden des Königs; auch Hamlet selbst muß sich in dem folgenden ersten Monolog eine Kürzung um ein Dritteil gefallen lassen. Aber trotzdem verliert die Szene von zweihundertachtundfünfzig Zeilen nicht mehr als gegen achtzig. In dem folgenden Zwiegespräch, Ophelia — Laertes, wird viel von den lehrhaften Ausführungen des letzteren weggelassen. Der ausführliche Segen des Polonius, dieses Glanzstück zur eignen Charakteristik, fällt ganz aus. Dafür bleiben die kurzen Reden und Gegenreden zwischen Polonius und

Ophelia unversehrt, und erst in der letzten, etwas längeren Antwort des Polonius geht dieser von der Stelle:

*'springes to catch woodcocks; I know*
*When the Blood burns how prodigally the Soul*
*Lends the tongue vows'*,

gleich über zu dem Verbot:

*'I would not, in plain terms, from this time forth*
*Have you to [so] slander any moments leisure,*
*As to give words or talk with the Lord Hamlet,'*

so daß die hundertsechsunddreißig Zeilen zählende Szene um mehr als die Hälfte gekürzt wird. In der folgenden Szene sind aus Hamlets Reden fünfunddreißig Zeilen getilgt. Den ersten dieser Striche, der die ausführliche Bemerkung Hamlets über das dänische Nationallaster des Trinkens und die sich daran anknüpfenden Betrachtungen beseitigt, können wir verstehen, obwohl das gar zu rasche Auftreten des Geistes unmittelbar nach Beginn der Szene — er erscheint schon nach Hamlets Worten:

*'But to my mind, though I am native here*
*And to the manner born, it is a custom*
*More honour'd in the breach than the observance'*: —

in dem Zuschauer kaum diejenige Überraschung aufkommen läßt, die vom Dichter gerade durch das Ausspinnen der vom Thema abschweifenden Gedanken und deren plötzliche Unterbrechung hervorgerufen wurde. Ganz sonderbar mutet uns aber der zweite Strich an, der von dem ersten erschreckten Ausruf Hamlets beim Erscheinen des Geistes:

*'Angels and Ministers of grace defend us!'*

über zwölf Zeilen sofort zu der gefaßten Frage übergeht:

*'what may this mean*
*That thou dead coarse again in compleat steel*
*Revisits 't thus the glimpses of the Moon.'*

Auch in Horatios warnenden Worten sind mehrere Zeilen gestrichen. Verhältnismäßig wenig Striche — nur einundzwanzig Zeilen — finden sich in der fast zweihundert Zeilen enthaltenden letzten Szene des ersten Aktes. Im ganzen weist dieser Akt — der zweitlängste der Tragödie — mit zweihundertundsechzig bei der Aufführung übergangenen Zeilen die ausgiebigsten Striche auf.

Im zweiten Akt ist die Eingangsszene in ihrem ersten Teil, dem Dialog zwischen Polonius und Reinhold ganz beseitigt. Auch die sich anschließende Unterredung, Polonius — Ophelia, enthält einige Striche, so daß von der ganzen Szene nur der dritte Teil bleibt. Die zweite Szene beseitigt natürlich — entsprechend der Streichung im ersten Akt — die auf die norwegische Gesandtschaft bezüglichen vierzig Zeilen. Im übrigen finden sich in ihr nur wenig Striche. Hamlets Vergleich von Dänemark mit

einem Gefängnis ist dagegen im Druck überhaupt ausgelassen, ebenso wie die Stellen über die „*Brut von Kindern*", von der die Herausgeber wohl glauben mochten, daß sie als vor hundert Jahren aktuelle Anspielung von dem damaligen Publikum doch nicht mehr verstanden würden. Die übrigen Striche der Szene umfassen meist nur einzelne Zeilen. Bloß die Rede des Schauspielers vom Untergange Trojas ist um die Hälfte ihres Umfanges verringert, ebenso wie der den Akt beschließende Monolog Hamlets.

Seltsamerweise weist der dritte Akt, der längste des Stückes, weniger Striche auf, als die vorhergehenden kürzeren. In der ersten Szene werden nur wenige Zeilen übergangen. Erst die folgende bringt eine längere Auslassung, indem die Lehren Shakespeare—Hamlets für die Schauspieler im Umfang von achtundvierzig Zeilen beseitigt sind, ein Strich, der jedoch nach anderem Zeugnis erst nach Betterton in Aufnahme kam. Die übrigen Striche der Szene betreffen nur kürzere Stellen. Selbst in der Rede des Königs im Schauspiel sind nicht mehr als sechzehn Zeilen getilgt. Von den ungefähr hundert Zeilen der dritten Szene wird der fünfte Teil, in der den Akt beschließenden '*closet scene*' von zweihundertsiebzehn gegen fünfzig weggelassen.

Der vierte Akt ist zwar mit sechshundertzweiundsechzig Zeilen der kürzeste, aber wegen seiner wechselnden Schauplätze für eine szenische Aufführung mit den meisten Schwierigkeiten verbunden. In der ersten und zweiten Szene desselben sind je ein paar Zeilen gestrichen. In der dritten fällt der die Szene beschließende Monolog des Königs:

'*And England, if my present Love thou holdst at ought*,'

ganz aus. Den Szenenwechsel wegen der nun folgenden sechsundsechzig Zeilen der vierten Szene scheint die Restorationsbühne recht unangenehm empfunden zu haben. Sie half sich jedoch, indem sie den ganzen Auftritt, der das bedeutungsvolle, durch den Kontrast besonders wirksame Auftreten des Fortinbraß, Hamlets Unterredung mit dem norwegischen Hauptmann und im Anschluß daran seinen Monolog:

'*How all occasions do inform against me,*
*And spur my dull revenge?*'

enthält, vollständig überging. Von den zweihundertneunzehn Zeilen der fünften Szene sind dagegen nur neunundzwanzig beseitigt. Die kurze sechste bleibt ungekürzt, die nächste, letzte Szene des Aktes weist gleichfalls nur die geringe Kürzung von vierunddreißig Zeilen auf.

Die beiden Szenen des letzten Aktes enthalten nur ganz wenig, im ganzen zwanzig gestrichene Zeilen. Auf diese Weise wurde Shakespeares originales Stück um zweiundzwanzig Prozent

seiner ursprünglichen Länge gekürzt, das heißt von den dreitausendneunhundertdreißig Zeilen wurden dreitausendfünfundsechzig gesprochen. Zur Veranschaulichung mag noch die folgende Übersicht dienen:

| Akt | Zeilenzahl | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | I. | II. | III. | IV. | V. | I—V |
| '*Player's Quarto*' 1703 läßt im Druck weg . . | — | 60 | — | — | — | 60 |
| '*Player's Quarto*' 1703 bezeichnet als gestrichen | 260 | 205 | 173 | 147 | 20 | 805 |
| Bei der Aufführung gesprochen . . . . . | 591 | 488 | 755 | 515 | 716 | 3065 |
| Globe-Edition . . . . . | 851 | 753 | 928 | 662 | 736 | 3930 |

Aus dem Angeführten ersehen wir, daß im Vergleich zu modernen Hamleteinrichtungen die Auslassungen der '*Player's Quarto*' von 1703 als mäßig zu bezeichnen sind. Namentlich wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die längste der an deutschen Bühnen eingeführten Bearbeitungen, jene des dresdener Hoftheaters, mit neunhundertvierundvierzig gestrichenen Zeilen immer noch neunundsiebzig Zeilen mehr als die Bearbeitung von 1703 beseitigt, während die Einrichtung des leipziger Stadttheaters mit eintausendsechshundertundzwei gestrichenen Zeilen die ausgiebigsten Kürzungen enthält.[1]

Jene erste Vorstellung des Hamlet nach der Wiederherstellung des Königtums ist noch insofern von besonderem Interesse, als in ihr die Tragödie zum erstenmal in szenischer Gestaltung im Sinne unserer heutigen Illusionsbühne auf den Brettern erschien. Die symbolische, primitive Andeutung der elisabethanischen Zeit war verschwunden und hatte einem malerisch behandelten Bühnenbild Platz gemacht. Pepys, ein begeisterter Lobredner der neuartigen Ausschmückung des Bühnenraums, wird nicht müde, ihn besonders hervorzuheben, und oftmals finden wir in seinen Vorstellungsnotizen Zusätze von der Art jenes oben zitierten '*done with scenes very well.*'[2] Freilich müssen wir uns trotz aller Bewunderung, die der gutmütige Admiralitäts-Sekretär den neuen Dekorationen zollt, diese in der ersten Zeit

[1] Winds, 203.
[2] Pepys, **1**, 342.

noch recht einfach vorstellen. Die mancherlei Schwierigkeiten, die mit der Einführung des bis dahin ungewohnten, technischen Apparates verbunden waren, führten ja auch, wie wir eben gesehen haben, zu so unglücklichen Kompromissen, wie der Weglassung von für den Gang der Handlung wie Charakteristik der Personen wichtigen Szenen.

Einzelheiten über die Art und Weise der szenischen Gestaltung sind uns nicht erhalten. Nur aus einem Stich, der dem Hamlet in Rowe's Shakespeareausgabe beigegeben ist, geht hervor, daß die Restorationsbühne in der *'closet scene'* an Stelle der früher in den Wandteppich eingewirkten Figuren von Hamlets Vater und Oheim nunmehr wirkliche, lebensgroße, gerahmte Bilder verwendet.[1])

Das Kostüm, in dem Betterton als Hamlet auftrat, war immer noch wie in früheren Tagen das gerade übliche jener Epoche. Er erschien also in der Tracht eines damaligen Hofmanns, das heißt nach französischer Mode gekleidet, da ein Versuch ⟨1666⟩ Karls II., die Vorherrschaft dieser Mode zu Gunsten einer fantastischen auf Grundlage der persischen Tracht aufgebauten zu brechen, ohne Erfolg blieb. In späteren Jahren war das Vorbild, nach dem Betterton's Hamlet gekleidet ging, Wilhelm von Oranien! Gleichfalls hofmännisch, mit Federhut und ungeheurer, gepuderter Perücke.

Über die Besetzung des *'Hamlet'* in der Vorstellung der *'Duke's Company'* im Sommer 1661 gibt uns Genest Auskunft.[2]) Der König wurde damals durch Lilliston dargestellt, Polonius von Lovel, Horatio von Harris, einem der besten Schauspieler jener Zeit. Der Geist von Hamlets Vater wurde durch Richards, der Totengräber durch Underhill verkörpert, einem Komiker von nicht unbedeutendem Ruf. Die Darstellerin der Königin war Mrs. Davenport, die der Ophelia Mrs. Saunderson, Betterton's Braut, durch deren Mitwirkung die Szenen zwischen Hamlet und Ophelia einen ganz besonderen Reiz für das Publikum erhielten, dem die zarten Beziehungen zwischen den beiden Darstellern nicht unbekannt waren. Auch die besonders gute Darstellung einer Rolle episodischen Charakters durch William Peer ⟨† 1713⟩, einen vorzüglichen Chargenspieler, erwähnt Genest in seiner Theatergeschichte. Peer war der Vertreter des Schauspielers und gab damit eine Leistung von packender Naturwahrheit. *'this he perform'd,'* schreibt Genest, *'with such an air as represented that he was an actor, and with such an inferior manner as only acting an actor, as made the others on the stage appear real great persons*

---

[1]) Furness, **3**, 290.
[2]) Ge., **1**, 41.

*and not representatives: this was a nicety in acting as none but the most subtle player could so much as conceive —'*[1]

Bekanntlich soll Betterton für seine Hamletdarstellung von seinem ersten Direktor Davenant, dessen reiche, praktische Erfahrung ihn wohl zum berufensten Lehrmeister des angehenden Schauspielers machte, Fingerzeige erhalten haben. Letzterer hatte seine Eindrücke über die Gestaltung der Rolle noch in der Zeit vor der Revolution durch Taylor's Darstellung gewonnen. Die Tradition will ja geradezu,[2] daß Taylor die von Shakespeare selbst erhaltenen Richtpunkte für die Darstellung Hamlets an Davenant vermittelt habe. Chetwood läßt sich in seiner allgemeinen englischen Bühnengeschichte folgendermaßen darüber aus: *'An Author, who wrote about Forty Years past, speaks thus of Mr. Betterton: 'In the tragedy of Hamlet Prince of Denmark, Mr. Betterton performed the Part of Young Hamlet. Sir William Davenant having seen Mr. Taylor, of the Black-Friers Playhouse, act this Part (who was instructed by the Author Shakespear), remembred him so well, that he taught Mr. Betterton in every Article; which by his exact Performance, gained the Actor Esteem and Reputation superlative to all the other Players.''* So sehen wir, wie der Künstler auf dem Boden der vorhandenen Überlieferung weiterbaute.

Schon mit den ersten paar Sätzen wußte Betterton seine Hörer in den Bann seiner Persönlichkeit zu ziehen. Eine Stimme tief und traurig, von zarter Modulation und einem unbeschreiblichen Zauber drang an ihre erstaunten Ohren. Die natürliche Würde, mit der die Worte aus seinem Munde fließen, wirbt für den 1661 noch wenig bekannten Anfänger allsogleich das teilnehmende Interesse der Zuhörer. Den ersten Höhepunkt brachte dann sein vorzügliches Spiel bei der Begegnung mit dem Geist. Sein intensives Sicheinfühlen in die Schrecken und Furcht erregende Situation, sein völliges Aufgehen in diesem Gefühl war von so beklemmender Wirkung, zog die Zuschauer derart in Mitleidenschaft, daß auch für sie die Erscheinung des Geistes zum innern Erlebnis wurde. Der erste Ausruf: „*Engel und Boten Gottes steht uns bei!*", ein Ausruf mehr der Überraschung als der Furcht, dem eine lange Pause stummer Verwunderung folgt! Eine Pause, in der er sich gleichsam erst sammeln muß, nur langsam gewinnt er Fassung und Selbstbeherrschung wieder und stellt nun mit feierlicher, noch unter dem Eindruck des eben Erlebten nachzitternder

---

[1] Ge., **2**, 517.
[2] Downes im *'Roscius Anglicanus.'* Vgl. dazu S. 57/58 und 95.

Stimme seine verwunderten Fragen an die Erscheinung. Während nun der Geist die höchst schaudervolle Geschichte von seinem schnöden, unerhörten Mord berichtet, kommen Hamlet-Betterton's Einwürfe nur mit ängstlicher Zurückhaltung; die Ehrfurcht, die er vor dem einst Lebenden empfand, drückt sich darin deutlich aus. Cibber, dem wir als Schauspieler und Regisseur ein verläßliches Urteil zutrauen dürfen, und von dessen meisterhafter Beschreibung ein begeisterter Anhänger einst behauptete, das Lesen derselben gewähre nach dem Sehen von Betterton's Hamlet den nächsten Genuß, schildert die Szene folgendermaßen: '*You have seen a Hamlet perhaps, who, on the first Appearance of his Fathers Spirit, has thrown himself into all the straining Vociferation requisite to express Rage and Fury, and the House has thunder'd with Applause, tho' the mis-guided Actor was all the while (as Shakespear terms it) tearing a Passion into Rags. — I am the more bold to offer you this particular Instance, because the late Mr. Addison, while I sate by him, to see this Scene acted, made the same Observation, asking me with some Surprise, if I thought Hamlet should be in so violent a Passion with the Ghost, which tho' it might have astonish'd, it had not provok'd him? for you may observe that in this beautiful Speech, the Passion never rises beyond an almost breathless Astonishment, or an Impatience, limited by filial Reverence, to enquire into the suspected Wrongs that may have rais'd him from his peaceful Tomb! and a Desire to know what a Spirit so seemingly distrest, might wish or enjoin a sorrowful Son to execute towards his future Quiet in the Grave? This was the Light into which Betterton threw this Scene, which he open'd with a Pause of mute Amazement! then rising slowly to a solemn, trembling Voice, he made the Ghost equally terrible to the Spectator, as to himself! and in the descriptive Part of the natural Emotions which the ghastly Vision gave him, the Boldness of his Expostulation was still govern'd by Decency, manly, but not braving; his Voice never rising into that seeming Outrage, or wild Defiance of what he naturally rever'd, But alas! to preserve this medium, between mouthing, and meaning too little, to keep the Attention more pleasingly awake, by a temper'd Spirit, than by mere Vehemence of Voice, is off all the Masterstrokes of an Actor the most difficult to reach. In this none yet have equall'd Betterton.*'[1])

[1]) Cibber, Ap., 84/85.

Noch in späten Jahren, als Booth (1681—1733), dessen langsame, feierlich gedämpfte Sprechweise, dessen geräuschloser, den Eindruck des Unkörperhaften hervorrufender Gang, ihn zum besten Darsteller des Geistes auf der englischen Bühne stempelten, als dieser große Künstler den Zuschauern unvergeßliche Eindrücke vermittelte, war die Wirkung Betterton's in dieser Szene von derselben Unmittelbarkeit wie in den besten Jahren der Jugend. Betterton's natürliches Spiel nahm Booth, als er das erstemal mit ihm zusammen auftrat, derart gefangen, daß er für einige Augenblicke vor Verwirrung unfähig war, weiter zu sprechen. Bekannt ist sein Ausspruch: '*When I acted the Ghost with Betterton, instead of my awing him, he terrified me.*'

Von ähnlich suggestiver Wirkung war Betterton's Spiel in der vierten Szene des dritten Aktes, als ihm der Geist des abgeschiedenen Vaters zum zweitenmal begegnet. Da schien sich die Farbe seines Gesichts zu der Fahlheit seines Halstuches zu verändern. Und während jede Faser seines Körpers in zitternder Erregung bebte, füllten sich die Herzen der Zuschauer mit Angst und Entsetzen. Davies schildert uns diese Szene in seinen „*Dramatischen Miszellen*". Er schreibt dort: '*I have lately been told by a gentleman who has frequently seen Betterton perform Hamlet, that he observed his countenance, which was naturally ruddy and sanguine, in the scene of the third act where his father's ghost appears, through the violent and sudden emotion of amazement and horror, turn instantly, on the sight of his father's spirit, as pale as his neck cloth; when his whole body seemed to be affected with a tremor inexpressible; so that had his father's ghost actually risen before him, he could not have been seized with more real agonies. And this was felt so strongly by the audience that the blood seemed to shudder in their veins likewise, and they in some measure partook of the astonishment and hor or, with which they saw this excellent actor affected.*'[1])

In der gleichen Szene machte Betterton übrigens von einem Bühnentrick Gebrauch, dessen Urheber er selbst gewesen zu sein scheint. Er saß während der Unterredung mit seiner Mutter auf einem Stuhl, von dem er beim Erscheinen des Geistes erschreckt emporfährt und ihn dadurch gleichzeitig zum Fallen bringt. Das dadurch plötzlich verursachte Geräusch sollte anscheinend das Erschreckende des Vorgangs auch akustisch zum Ausdruck bringen. Der geschilderte Vorgang findet sich auf dem Titelbild des Hamlet in Rowe's Ausgabe dargestellt und darf sicher als von der Bühne übernommen gelten.

[1]) Davies, Dr. Misc., **3**, 35. Zit. n. Furness, **4**, 247.

Da „*Hamlet*" zum Repertoirestamm der '*Duke's Company*' gehörte, durfte er von den '*King's Servants*' nicht aufgeführt werden. So verblieb Betterton bis zum Ende des Jahrhunderts im Alleinbesitz der Rolle. Manchen seiner Kollegen sah er als Mitspieler auftreten und wieder verschwinden, aber keiner hat so lange auf seinem Posten ausgehalten wie er. Schon zwölf Jahre nach der denkwürdigen ersten Aufführung nach der Restoration, als das Stück im Jahre 1673 im Dorset Garden Theater wieder einmal zur Aufführung gelangte, waren die meisten Hauptrollen bereits in anderen Händen.[1] Nur Mrs. Betterton spielte um jene Zeit noch die Ophelia, und Underhill sang als Totengräber noch immer sein altes Lied.

Zwar sprach der nörgelnde Aston, als er Betterton im Alter von siebzig Jahren als Hamlet sah, den Wunsch aus, daß er '*would have resigned the part of Hamlet to some young actor, who might have personated, though, not have acted it better. for when he threw himself at Ophelia's feet, he appeared a little too grave for a young student just from the University of Wittenberg.*' Aber trotz dieser Kritik läßt er sich doch zu dem Geständnis herbei, daß '*his air was serious, venerable, and majestic*'. Vollends gibt uns Steele, als er den vierundsiebzigjährigen Greis in der Rolle des dreißigjährigen Jünglings gesehen hatte, ein Bild von dem feurig lebhaften, geistsprühenden und doch gefühlvollen Prinzen des Darstellers, das uns einen ganz andern Eindruck gewinnen läßt. Er schreibt: '*. . . . I was going on in reading my letter, when I was interrupted by Mr. Greenhat, who has been this evening at the play of Hamlet. 'Mr. Bickerstaff,' said he, had you been to-night at the playhouse, you had seen the force of action in perfection: your admired Mr. Betterton behaved himself so well, that, though now about seventy, he acted youth; and by the prevalent power of proper manner, gesture, and voice, appeared through the whole drama a young man of great expectation, vivacity, and enterprize. The soliloquy, where he began the celebrated sentence of, 'To be, or not to be!' the expostulation, where he explains with his mother in her closet; the noble ardour, after seing his father's ghost; and his generous distress for the death of Ophelia, are each of them circumstances which dwell strongly upon the minds of the audience, and would certainly affect their behaviour on any parallel occasions in their own lives . . . .*'[2]

---

[1] S. oben S. 97/98 und 102.

[2] The Tatler, Nr. 71 vom 22. Sept. 1709. Ed. 1808, **2**, 241 ff.

## 4. Kapitel.

## Betterton's jüngere Zeitgenossen, Wilks und Powell.

Ein halbes Jahrhundert hindurch war Betterton die Zierde der englischen Bühne. Noch im hohen Alter erzwang seine machtvolle Persönlichkeit, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, Wirkungen, die weniger Begabten für immer versagt bleiben. Nun war jedoch im ersten Jahrzehnt des angebrochenen Jahrhunderts eine neue Schauspielergeneration emporgewachsen, unter der sich Darsteller befanden, die sich zwar an Bedeutung nicht mit der überragenden Gestalt Betterton's messen durften, die aber trotzdem über das gewöhnliche Mittelmaß schauspielerischen Könnens hervorragten. Ich nenne nur Namen wie Cibber, Wilks, Powell, Booth und Mrs. Oldfield und eine der blühendsten Perioden von Drury Lane tritt vor unser geistiges Auge.

Robert Wilks (1665?—1732) war der zweite Sohn von Edward Wilks und entstammte einer angesehenen, in Worcestershire auf ausgedehnten Besitzungen ansässigen Juristen- und Offiziersfamilie, deren Vermögen durch den Bürgerkrieg im Jahre 1689 sehr gelitten hatte. Er wurde im Jahre 1665[1] in dem in der Nähe von Dublin gelegenen Rathfarnham geboren. Der aufgeweckte Junge bekam eine gute Schulbildung, hatte sich zudem bald eine vorzügliche Handschrift angeeignet, sodaß er im Alter von achtzehn Jahren als Schreiber in die Dienste von Sir Robert Southwell (1635—1702) trat. Beim Ausbruch jenes Krieges, der Jakob II. die englische Königskrone wieder gewinnen sollte, wurde Wilks mit in die politischen Tageskämpfe verwickelt, indem er gezwungen war, auf Seiten Wilhelms von Oranien als Feldschreiber mit in den Kampf zu ziehen. Nach diesem kurzen Intermezzo kehrte Wilks wieder zu seiner gewohnten Beschäftigung nach Dublin zurück.[2] Hier schloß er

---

[1] Nach Chetwood (231) wurde er im Jahre 1670 geboren.

[2] Hier erzählt Galt (Lives, **1**, 44 ff.) eine etwas romantische Geschichte von Wilks' erster heimlicher Heirat einer Dubliner Nachbarstochter, die anscheinend auf die Information einer der drei wenig zuverlässigen Biographieen von Wilks zurückgeht, diese erschienen kurz nach des Letztern Tod und haben einen anonymen Autor, den Buchhändler Edmund Curll und einen angeblich intimen Freund und Schulkameraden des Schauspielers, Daniel O'Bryan zum Verfasser. (Sie konnten leider nicht persönlich eingesehen werden!) Der Biographie im DNB. ist eine derartige, vorzeitige Heirat unbekannt und sie scheint der Phantasie eines jener Biographen zu entstammen.

nunmehr eine Freundschaft, die seinem Leben eine neue Richtung gab, mit dem Schauspieler Richards, einem im komischen wie im tragischen Fach nicht unbrauchbaren Provinzdarsteller, der Zeit seines Lebens unter seiner unglücklichen Figur zu leiden hatte. Wilks pflegte ihm beim Rollenstudium behilflich zu sein, indem er ihm beim Abhören die Stichworte gab, und er entwickelte bei dieser Gelegenheit einen Eifer, der ihm das Lob des freundlichen Mannes eintrug. Durch solche Aufmunterung vermehrte sich sein Interesse für dramatische Dichtungen, und so bedurfte es schließlich nur geringer Überredung von Seiten des Schauspielers, um den jungen Kunstbeflissenen zur Mitwirkung an einer privaten Liebhabervorstellung zu veranlassen.

Um 1690 trat dann Wilks zum erstenmal in einer öffentlichen Vorstellung im Smock Alley Theater unter Joseph Ashbury's (1638—1720)[1] Leitung als Othello auf. Auch diese Vorstellung war zum größten Teil von Dilettanten — Offizieren der Garnison — bestritten, die das Komödiespielen als angenehmen Zeitvertreib im langweiligen Einerlei des Festungslebens betrachteten. So kann es uns nicht wundern, daß der begabte Neuling auf den Brettern aufmunternden Beifall fand. Nur sich selbst leistete der ehrgeizige Jüngling nicht Genüge: '*I was pleased with all but myself*' waren die Worte, mit denen er seinem Schauspielerfreund von der Aufnahme seiner ersten darstellerischen Leistung berichtete. Mit wachsendem Erfolg war nun Wilks einige Zeit am dubliner Theater für eine wöchentliche Gage von 20 sh. tätig, als ihm Richards eines Tags den Rat gab, sein Glück in London zu versuchen, und ihn zu diesem Zweck mit Empfehlungsbriefen an Betterton ausrüstete. Der große Künstler empfing den bescheidenen Anfänger mit liebenswürdigem Wohlwollen und bewirkte bei Rich dessen Engagement. So begann Wilks zwischen 1690 und 1695 am Theatre Royal in Drury Lane für eine Gage von 15 sh. in der Woche zu spielen. Seine erste und bedeutendste Rolle in diesem Engagement war der junge Prinz Lysippus in Beaumont und Fletcher's '*Maid's Tragedy*', eine Rolle, die außer einer hübschen Erscheinung nicht viel erfordert. Trotzdem war der befangene Neuling so erregt, als er der imponierenden Persönlichkeit Betterton's zum erstenmal auf der Bühne gegenüber stand, daß er alle Kraft zusammennehmen mußte, um die paar Worte seines Textes fehlerfrei hervorzustammeln. Betterton merkte seine Verwirrung und tröstete ihn mit den Worten: '*Young Man, this Fear does not ill become you: A Horse that sets out at the Strength of his Speed will soon be*

[1] Ashbury war seit 1682 '*master of revels and patentee to the Duke of Ormonde*'. Vor seiner Direktionstätigkeit gehörte er der irischen Armee an.

*jaded.'*[2]) Am Drury Lane Theater spielte nun Wilks einige Jahre, ohne besonderes Aufsehen zu erregen. In jene Zeit fällt trotz der zu einem solchen Schritt wenig ermutigenden, kleinen Gage seine Verheiratung mit Elizabeth Knapton, der ältesten Tochter des Stadtschreibers von Southampton. Der Ehe entsprossen mehrere Kinder, die aber alle im jugendlichen Alter starben. Die geringe Beschäftigung und die noch geringere Gage, die für die wachsenden Bedürfnisse einer Familie nicht ausreichte, mögen Wilks veranlaßt haben, sich nach einer Veränderung seiner Verhältnisse zu sehnen. Zwar versuchte er bei Rich eine angemessene Gagenerhöhung durchzusetzen, doch blieb seine Forderung, wie vorauszusehen war, erfolglos. So ergriff er denn die ihm von Ashbury gebotene Gelegenheit gerne, um zur irischen Bühne zurückzukehren. Und dies um so mehr als die Bedingungen, unter denen er nach Dublin abschloß — £ 60 jährlich und ein garantiertes Benefiz — die übliche Höhe der in der Provinz gezahlten Gagen weit überschritt. Nur ungern sah Betterton den nach seiner Meinung vielversprechenden Künstler ziehen und er prophezeite Rich, daß er es bereuen werde, ihn weggelassen zu haben.

Durch seine nun folgende Wirksamkeit am Smock Alley Theater (1698) erwarb sich Wilks viele Freunde und Verehrer seiner Kunst. Ja seine Beliebtheit wuchs schließlich so, daß es ihm nur schwer gelang, sich von dort wieder frei zu machen, um fortan seine Kräfte endgültig in den Dienst der englischen Bühne zu stellen. Denn rascher als Rich es geahnt, ging Betterton's Prophezeiung in Erfüllung. Als sich Rich nämlich nach der verräterischen Ermordung des Schauspielers Mountford nach einem geeigneten Ersatz umsehen mußte, um die entstandene Lücke auszufüllen, kam er wieder auf Wilks zurück. Das außerordentliche Angebot, das er ihm machte — £ 4 in der Woche — ließ diesen auch nicht lange zögern es anzunehmen, und so erschien er denn im Herbst 1699 wieder an Drury Lane, dem er vorläufig bis zum Jahre 1706 angehörte. Obwohl sich nun inzwischen Powell in den Besitz von Mountford's Erbe gesetzt, so hatte Wilks doch das Glück, gleich zu Beginn seiner neuen Wirksamkeit eine Rolle zu kreieren, die ihm außerordentlich viel Beifall eintrug, nämlich Sir Harry Wildair in Farquhar's Lustspiel *'The Constant Couple'*. Das Stück, das mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, erlebte in der Saison seiner Uraufführung gegen fünfzig Wiederholungen. So kam es, daß Wilks als Held der Komödie mit einem Schlag der erklärte Liebling der Stadt wurde. Namentlich als er im folgenden Jahr in der Fortsetzung des Stückes *'Sir Harry*

[1]) Chetwood, 232.

*Wildair'* den günstigen Eindruck seiner ersten Darstellung verstärken konnte. Sein Ruf wuchs um so mehr, als er infolge dieser ersten Erfolge mit Beginn des neuen Jahrhunderts in zahlreichen andern Lustspielen zeitgenössischer Dramatiker beschäftigt wurde. Schon damals offenbarte sich auch seine ausgesprochene Begabung für die Leitung eines Ensembles. Obwohl nur angestellter Schauspieler wie seine Kollegen, erhebt er sich bald über diese und wird der spiritus rector der ganzen Gesellschaft. *'From this Time,'* schreibt Cibber, *'then, Wilks became first Minister, or Bustle-master-general of the Company. He, now, seem'd to take new Delight, in keeping the Actors close to their Business; and got every Play reviv'd with Care, in which he had acted the chief Part, in Dublin.'*[1]

Am 15. Oktober 1706 eröffnete Owen Mac Swiney sein Theater in Haymarket, an das er eine Anzahl von Mitgliedern des Drury Lane Theaters engagiert hatte. Unter diesen befand sich auch Wilks, der hier am 26. Oktober als Prinz von Wales in Shakespeare-Betterton's König Heinrich IV. zum erstenmal auftrat. Hier blieb er nun zwei Jahre und spielte unter anderen Hamlet, Antonius in Julius Cäsar und Macduff. Als jedoch das Haymarket-Theater unter Swiney's Direktion der Oper geweiht werden sollte, erschien er am 15. Januar 1708 wieder in Drury Lane, um in der dortigen Eröffnungsvorstellung Hamlet zu spielen. Auch dieses Engagement, das Wilks reichlich Gelegenheit zur Erweiterung seines Lustspielrepertoires gab — von Rollen aus Shakespeares Dramen spielte er nur Edgar und Troilus —, war von nicht langer Dauer. Denn im Jahre 1709 finden wir ihn wieder am Haymarket-Theater, wo er gemeinsam mit seinen Kollegen Dogget, Mrs. Oldfield und Colley Cibber in ein Teilhaberverhältnis zu Swiney zur Führung der Direktionsgeschäfte trat. Auch hier spielte er wieder mit Betterton alternierend Hamlet, dann Edgar zu dessen Lear, Othello und Heinrich VI. in Cibber's Bearbeitung von Richard III.[2] Noch einmal sehen wir Wilks die Stätte seiner Wirksamkeit wechseln.

Im Jahre 1710 traf William Collier, der damalige Hauptpächter von Drury Lane, ein Übereinkommen mit Wilks, Dogget und Cibber, wonach diese zur geschäftlichen und künstlerischen Leitung der Bühne berufen wurden. Damit begannen die seit langem verwirrten londoner Theaterverhältnisse endlich einmal in ruhigere Bahnen gelenkt zu werden. Der Direktion gesellte sich im Jahre 1711 für den ausgeschiedenen Dogget

[1] Cibber, Ap., 210.

[2] Cibber's Bearbeitung verdrängte Shakespeares Original trotz ihrer vielen Mängel von 1700—1821 von der englischen Bühne!

Booth, und im Jahre 1714 an Stelle des Patentinhabers Collier Sir Richard Steele hinzu. Das „*Triumvirat*", als welches die Direktionsführung der drei Schauspieler bekannt ist, dauerte über zwanzig Jahre und bedeutete für Drury Lane die blühendste Periode seiner Geschichte. Mit Beginn der Saison 1711—12 hob sich der Geschäftsgang des Theaters, in dem sich vorher unter Powell's Szepter eine arge Mißwirtschaft eingeschlichen hatte. Die Frequenzziffer erreichte eine seit dreißig Jahren nicht mehr gekannte Höhe, und die Einnahmen übertrafen die kühnsten Erwartungen der Direktoren. Sie beliefen sich im Durchschnitt auf jährlich £ 1000 für den Teilhaber. Dabei hat sich Wilks zweifelsohne das größte Verdienst um die Hebung von Drury Lane erworben. Er war die Seele des Betriebes und machte es sich zur Aufgabe, die eingeschlichenen Mißbräuche auszurotten. Er selbst leitete die Proben mit einer bis dahin ungekannten Sorgfalt; sogar die geringsten Kleinigkeiten, wie das Ausschreiben der Theaterzettel, das bisher zu den Obliegenheiten des Souffleurs zählte, besorgte er in eigener Person. Selbst fleißig, konnte er es nicht mit ansehn, wenn andere ihre Pflichten vernachlässigten. So hatte er es verstanden, durch das von ihm ausgehende Beispiel rastloser Tätigkeit im Verlaufe kurzer Zeit die Mitglieder der Gesellschaft zu Pünktlichkeit und Pflichterfüllung zu erziehen. Nicht wenig zu diesem Erfolg mag dabei sein bestimmtes Auftreten, das in manchen Fällen auch in Heftigkeit ausarten konnte, mit beigetragen haben. Selbst Cibber, der in seinen ausführlichen Aufzeichnungen — vielleicht von eifersüchtigen Regungen nicht ganz frei — an manchen Stellen eine offensichtliche Voreingenommenheit in der Beurteilung der Tätigkeit seines Teilhabers bekundet, erkennt den Erfolg derselben mit den Worten an: '*However disagreeable it might be, to have this unsociable Temper daily to deal with; yet I cannot but say, that from the same impatient Spirit, that had so often hurt us, we still drew valuable Advantages: For as Wilks seem'd to have no Joy in Life, beyond his being distinguish'd on the Stage; we were not only sure of his always doing his best, there, himself; but of making others more careful, than without the Rod of so irascible a Temper over them, they would have been, and I much question, if a more temperate, or better Usage of the hired Actors, could have so effectually kept them to Order. Not even Betterton (as we have seen) with all his good Sense, his great Fame, and Experience, could, by being only a quiet Example of Industry himself, save his Company from falling, while neither Gentleness could govern, or the Consideration of their common Interest reform them.*'[1] Wilks legte auch

[1] Cibber, Ap., 472/3.

mehr, als es bisher geschah, Wert auf eine gleichmäßig gute Ausstattung der aufzuführenden Stücke; während bis dahin nur die gut gezahlten Kräfte den kostspieligen Garderobeluxus mitmachen konnten, suchte er durch Anschaffung guter Kostüme auf Kosten der Direktion einen Ausgleich herbeizuschaffen. Auch hieraus glaubte Cibber, der als Lebemann und Freund vornehmer Aristokraten nicht selten große Summen am Spieltisch verlor und daher sein Hauptaugenmerk auf die finanzielle, nicht die künstlerische Blüte des Unternehmens gerichtet hatte, seinem Kollegen einen Vorwurf machen zu müssen: *'Wilks,'* so schreibt er einmal, *'who had a stronger Passion for Glory, than Lucre, was a little apt to be lavish, in what was not always as necessary for the Profit, as the Honour of the Theatre: For Example, at the Beginning of almost every Season, he would order two or three Suits to be made, or refresh'd, for Actors of moderate Consequence, that his having constantly a new one for himself, might seem less particular, tho' he had, as yet, no new Part for it.'*[1] Doch der endgültige Erfolg sprach zu Gunsten des Angegriffenen.

Selbst auf das Publikum erstreckte sich Wilks' erzieherische Tätigkeit. Das herausfordernde Benehmen, das einem großen Teil der Zuschauer aus früherer Zeit noch anhaftete, verschwand mehr und mehr; die für die Darsteller so lästige Unsitte des Herumsitzens eitler Gecken auf der Bühne wurde endlich beseitigt. Auch ein vermehrtes Interesse für Shakespeare scheint er seinen Zuhörern beigebracht zu haben, wie wir aus den zwischen den Jahren 1710—1730 häufiger gewordenen Aufführungen des Dichters schließen können. Einen Teil dieses Verdienstes darf allerdings der erste Herausgeber Shakespeares Nicholas Rowe für sich in Anspruch nehmen, dessen kritische Gesamtausgabe den englischen Büchermarkt im Jahre 1709 bereicherte. Auf der Bühne trugen freilich noch immer minderwertige Bearbeitungen den Sieg über des Dichters Originalschöpfungen davon.

Im Jahre 1711 machte Wilks eine Gastspielreise, die ihn an die Stätte seiner ersten Wirksamkeit nach Dublin führte. Dort spielte er drei Monate lang bei Ashbury, zu dem er immer noch in freundschaftlichen Beziehungen stand. In die folgende Saison 1712—13 fällt eine Bereicherung seines Shakespearerepertoires, indem er in derselben zum erstenmal den Ferdinand im Sturm darstellte. Ein Jahr später, im März 1714, starb seine erste Gattin. Da Wilks die Häuslichkeit schmerzlich entbehrte, verheiratete er sich schon im April des folgenden Jahres von neuem. Seine zweite Frau war eine

[1] Cibber, Ap., 361.

vermögenslose Witwe Mary Fall, die sich und ihre vier Kinder von ihrer Hände Arbeit ernähren mußte. Auch diese Ehe des Künstlers wurde eine recht glückliche. Wilks' Leben floß von nun an regelmäßig und ohne bemerkenswerte Ereignisse dahin. Als im Jahre 1729 Steele, der Patentinhaber von Drury Lane, gestorben war, kam es zu kleinen Veränderungen in der Direktion, insofern als Wilks, Cibber und Booth ein neues Patent erhielten, das ihnen eine einundzwanzigjährige Spielerlaubnis in Drury Lane, beginnend ab 1. September 1732, zugestand. Aber schon wenige Wochen später, am 27. September 1732 beschloß Wilks im Alter von siebenundsechzig Jahren ein an Arbeit und Erfolgen reiches Leben. Im '*Gentleman's Magazine For September, 1732*' lesen wir unter den angezeigten Todesfällen die Notiz:[1] '*27. [Sept.] Robt. Wilks, Esq; one of the Patentees and Managers of his Majesty's Comedians, and the most celebrated Actor of his Time. He was an indulgent Parent, a tender Husband, a kind Master, and a faithful Friend.*' Auf seinen ausdrücklichen Wunsch wurde er — um jedes Aufsehen zu vermeiden — um Mitternacht am 4. Oktober in St. Paul's Covent Garden beigesetzt. Die Züge des Künstlers hat der aus Kneller's Schule hervorgegangene Bildnismaler John Ellys (1701—57) in einem aus dem Todesjahre stammenden Porträt verewigt.

Trotz seiner entschiedenen Einseitigkeit ist Wilks, was seine Charakteranlage betrifft, eine erfreuliche Erscheinung. Er war ein Mann von unermüdlicher Ausdauer, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt, bis sie nicht siegreich überwunden war. Mit freimütiger Offenheit gesteht Cibber einmal: '*Had I had half his Application I still think I might have shown myself twice the Actor that, in my highest state of favour, I appeared to be.*' Mit einer ungemeinen Liebe hing er an seinem Beruf. Die Beschäftigung mit demselben wurde ihm zur zweiten Natur, so daß er sich nicht wohl fühlte, wenn er nicht Abend für Abend auf den Brettern stand. '*To be employ'd on the Stage was the Delight of his Life . . . . . He never left the Stage, till he left the World.*'[2]

Im Privatleben war Wilks von makellosem Ruf, schlichter Einfachheit und Offenheit. Kein noch so großer Beifall konnte seine natürliche Bescheidenheit beeinflussen. Freilich beklagt sich Cibber des öfteren auch über sein leidenschaftliches Temperament und seine aufbrausende Heftigkeit, die den Verkehr mit ihm häufig erschwerte. Aber trotzdem gesteht er zu: '*Mr. Wilks's Nature was not be changed, it was a less*

---

[1] 2 nd. Ed., S. 979.
[2] Cibber, Ap., 212.

*Evil to live with him than without him.*' Der einzig gerechtfertigte Vorwurf, den man ihm machen könnte, ist eine gewisse Parteilichkeit in der Direktionsführung, mit der er ohne die einzig maßgebende Rücksicht auf künstlerisches Können diejenigen seiner Kollegen bevorzugte, die ihm in ihrer Persönlichkeit zusagten. So, wenn er einen durchaus mittelmäßigen Darsteller wie Mills in der Rollenbesetzung dem weitaus begabteren Booth vorzog.

Dafür zeichnete sich Wilks aber durch viele andere Vorzüge, wie Wohltätigkeit und Freigebigkeit aus. Wenn es sich darum handelte Unglück zu mildern, kannte seine offene Hand keine Schranken. So war ihm namentlich sein oftmals in Geldnöten steckender Freund und Kollege Farquhar ⟨1678 bis 1707⟩ mehr als einmal pekuniär verpflichtet. Dieser übertrug ihm auch auf seinem Totenbett die Sorge für seine zwei unmündigen Töchter, denen Wilks ein zweiter Vater wurde. Fast wäre man versucht, ihm aus seiner verschwenderischen Freigebigkeit einen Vorwurf zu machen, wenn man erfährt, daß er trotz des für seine Zeit beträchtlichen Einkommens Frau und Kinder in finanziell ungesicherter Lage zurückließ. Im '*London Magazin*'[1]⟩ lesen wir: '*the case of Mrs. Wilks deserves the utmost concern: the human temper and universal benevolence of her late husband having left her little, besides her share in the Patent for her support.*'

Was Wilks' äußere Erscheinung anbelangt, so war sie für die Bühne eine recht günstige. Er besaß eine große, aufrechte Figur, einnehmende Gesichtszüge und war im Auftreten von vollendeter Eleganz. Als '*Gentleman Wilks*' wird er an mehr als einer Stelle angesprochen. Im übrigen wiederholt sich der sympathische Eindruck, den wir trotz aller anhaftenden Schwächen von seinem Charakter erhalten, bei Betrachtung seiner künstlerischen Individualität. Er war kein Mann des überragenden Talents, seine Begabung überstieg die Anderer wenig oder nicht, auch gelehrte Bildung ging ihm ab; aber unendlicher Fleiß, gesundes Urteil und guter Geschmack erhoben ihn schließlich zu der maßgebenden Stellung, die er seit 1710 im Bühnenleben Londons eingenommen hatte. Wilks' künstlerische Vollendung ging nur schrittweise vor sich: '*Whatever Fame,*' schreibt Cibber, '*Wilks' had brought with him, from Ireland, he as yet appear'd but a very raw Actor, to what he was afterwards allow'd to be: . . . . . But however, he was young, erect, of a pleasing Aspect, and, in the whole, gave the Town, and the Stage, sufficient Hopes of him. . . . . he soon recovered, and grew daily more in Favour not only of the*

[1]⟩ Dez. 1732.

*Town, but likewise of the Patentee whom Powel, before Wilks's Arrival had treated, in almost what manner he pleas'd. Upon this visible Success of Wilks, the pretended Contempt, which Powel had held him in, began to sour into an open Jealousy; he, now, plainly saw, he was a formidable Rival, and (which more hurt him) saw too, that other People saw it. And therefore found it high time, to oppose, and be troublesome of him. But Wilks happening to be as jealous of his Fame, as the other, you may imagine such clashing Candidates could not be long without a Rupture.'*[1] Etwas später bestätigt dann Cibber die einwandfreie Überlegenheit von Wilks, mit der er aus diesem Wettstreit trotz geringerer Begabung hervorgegangen ist: *'For though Powel, had from Nature, much more than Wilks; in Voice, and Ear, in Elocution, in Tragedy, and Humour in Comedy, greatly the Advantage of him; yet, as I have observ'd, from the Neglect, and Abuse of those valuable Gifts, he suffer'd Wilks to be of thrice the Service to our Society.'*[2] Bei Wilks' außerordentlicher Gewissenhaftigkeit war ein solcher Ausgang auch durchaus natürlich. *'Wilks never lost an Hour of precious Time,'* schreibt unser Gewährsmann, *'and was, in all his Parts, perfect, to such an Exactitude, that I question, if in forty Years, he ever five times chang'd or misplac'd an Article, in any one of them.'*[3] Auch Chetwood bestätigt den hohen Ernst des Künstlers, mit dem er bei der Sache war, wenn er auf der Bühne stand: *'He was not only perfect,'* schreibt er, *'in every Part he acted, but in those that were concerned with him in every Scene which often prevented Mistakes.'* Dazu stimmt auch Cibber's Gesamturteil, das er am Schluß seiner Apologie abgibt: *'if he was not the most Correct or Judicious, yet (as Hamlet says of the king his Father) Take him for All, in All, &c. he was certainly the most diligent, most laborious, and most useful Actor, that I have seen upon the Stage in Fifty Years.'*[4] Übrigens wird ihm die führende Stellung im londoner Theaterleben nach Betterton's Tode auch von anderer, berufener Seite eingeräumt, von Addison in der 182. Nummer des *'Tatler'*, in der er schreibt: *'The first of the present stage are Wilks and Cibber, perfect actors in their different kinds. Wilks has a singular talent in representing the graces of nature; Cibber the deformity in the affectation of them. Were I a writer of plays, I should*

[1] Cibber, Ap., 194/5.
[2] Cibber, Ap., 213.
[3] Cibber, Ap., 196.
[4] Cibber, Ap., 408.

*never employ either of them in parts which had not their bent this way. This is seen in the inimitable strain and run of good humour which is kept up in the character of Wildair, and in the nice and delicate abuse of understanding in that of Sir Novelty. Cibber, in another light, hits exquisitely the flat civilty of an affected gentleman-usher, and Wilks the easy frankness of a gentleman.*

*If you would observe the force of the same capacities in higher life, can any thing be more ingenuous than the behaviour of prince Harry [Wilks], when his father checks him? any thing more exasperating than that of Richard [R. III. = Cibber] when he insults his superiors? To beseech gracefully, to approach respectfully, to pity, to mourn, to love, are the places wherein Wilks may be made to shine with the utmost beauty. To rally pleasantly, to scorn artfully, to flatter, to ridicule, and to neglect, are what Cibber would perform with no less excellence.*[1] Wilks' eben beschriebene, künstlerische Eigenart schildert auch Cibber in anschaulicher Weise, indem er zwei so entgegengesetzte Talente, wie diesen und Booth einander vergleichend gegenüber stellt. Er schreibt: *'Wilks, from his first setting out, certainly form'd his manner of acting, upon the Model of Monfort; as Booth did his, on that of Betterton! But — Haud passibus aequis: I cannot say, either of them came up to their Original. . . . . Booth and he were Actors so directly opposite in their Manner, that, if either of them could have borrowed a little of the other's Fault, they would Both have been improv'd by it: If Wilks had sometimes too violent a Vivacity; Booth as often contented himself with too grave a Dignity: The Latter seem'd too much to heave up his Words, as the other to dart them to the Ear, with too quick and sharp a Vehemence: Thus Wilks, would to frequently break into the Time and Measure of the Harmony, by too many spirited Accents, in one Line; and Booth, by too solemn a Regard to Harmony, would as often lose the necessary Spirit of it: So that (as I have observ'd) could we have sometimes rais'd the one, and sunk the other, they had both been nearer to the mark. Yet this could not be always objected to them. They had their Intervals of unexceptionable Excellence, that more, than balanc'd their Errors.'*[2]

Zweifelsohne besaß Wilks eine überlegene Begabung für das feine Lustspiel. Dieses war sein eigentlichstes Gebiet,

---

[1] *'The Tatler'*, No. 182. Thursday, June 8, 1710. Ed. 1808, **4**, 191 ff.
[2] Cibber, Ap., 476/7.

auf dem er seine größten Triumphe feiern durfte. Eine Rolle wie Sir Harry Wildair schien ihm geradezu auf den Leib geschrieben. Daher seine glänzende Verkörperung desselben. Er war der geborene Bonvivant, und die Vorstellung von dem *'Gentleman Wilks'* hatte sich so sehr der Phantasie des Publikums bemächtigt, daß es sich kaum mehr zu einer andern durchringen konnte. Addison's Zeugnis bestätigt diese Wahrnehmung. Er schreibt: *'From my own Apartment, July 21. Before I withdraw from business for the night, it is my custome to receive all addresses to me, that others may go to rest as well as myself, at least as far as I can contribute to it. When I called to know if any would speak with me, I was informed that Mr. Mills, the player, desired to be admitted. He was so; and with much modesty acquainted me, as he did other people of note, "that Hamlet was to be acted on Wednesday next for his benefit." . . . . . He informed me, that Wilks was to act Hamlet: I desired him to request of him, in my name, that he would wholly forget Mr. Betterton; for that he failed in no part of Othello, but where he had him in view. An actor's forming himself by the carriage of another is like the trick among the widows, who lament their husbands as their neighbours did theirs, and not according to their own sentiments of the deceased.*

*There is a fault also in the Audience, which interrupts their satisfaction very much; that is, the figuring to themselves the actor in some part wherein they formerly particularly liked him, and not attending to the part he is at that time performing. Thus, whatever Wilks, who is the strictest follower of nature, is acting, the vulgar spectators turn their thoughts upon Sir Harry Wildair.'*[1] Aus den Äußerungen eines gleichzeitigen Kritikers (1729), der bei Genest zitiert wird, ist ersichtlich, wie sich Wilks, als er im privaten Leben schon längst unter den Beschwerden der zunehmenden Jahre zu leiden hatte, seine vornehme Eleganz und Elastizität auf der Bühne bis ins hohe Alter zu bewahren wußte: *'whatever he did upon the stage, let it be ever so trifling, whether it consisted in putting on his gloves, or taking out his watch, lolling on his cane, or taking snuff, every movement was marked with such an ease of bending and manner, every thing told so strongly the involuntary motion of a gentleman, that it was impossible to consider the character he represented in any other light than that of reality — but was still more surprising, that person who*

[1] *'The Tatler'*, No. 201. Saturday, July 22, 1710. Ed. 1808, **4**, 280 ff.

*could thus delight an audience from the gaiety and sprightliness of his manner, I met the next day in the street hobbling to a hackney coach, seemingly so enfeebled by age and infirmities, that I could scarcely believe him to be the same man.'*[1]

Wilks' Urteil in Fragen des guten Geschmacks war den Zeitgenossen so maßgebend, daß seine Bühnenkostüme als Vorbild für die Mode der eleganten Welt galten und kopiert wurden: *'Mr. Wilks was so genteely elegant in his Fancy of Dress for the Stage, that he was often followed in his Fashion, tho', in the Street, his Plainness of Habit was remarkable.'*[2]

Daß Wilks in seiner Verkörperung von Gestalten der tragischen Muse nicht die gleiche Anerkennung beschieden war, wie in der Komödie, ist bei seiner ganzen Veranlagung leicht begreiflich. Zwar findet er auch hier wohl vereinzelte Verteidiger, die bereit sind, eine Lanze für ihn zu brechen, wie Chetwood, der feststellt: *'Mr. Wilks's Excellence in Comedy was never disputed, but the best Judges extol him for the different Parts in Tragedy; as Hamlet, Castalio in the Orphan . . . .'*[3] usw. oder: *'In Hamlet he pleas'd all the Audience,'*[4] aber in Wahrheit gehörte die Darstellung tragischer Charaktere nicht zu seinen stärksten Seiten. Sein größter Fehler im ernsten Drama war seine Unruhe und Rastlosigkeit, die ja schon aus Cibber's vorhin zitiertem Vergleich zwischen den beiderseitigen Vorzügen und Fehlern eines Wilks und Booth zur Genüge hervorgeht. Er ermangelte der nötigen Würde, wie auch des sonoren Organs und fühlte diesen Mangel selbst am allerersten: *'Wilks often regretted,'* schreibt Cibber über diesen Punkt, *'that in Tragedy, he had not the full, and strong Voice of Booth to command, and grace his Periods with. But Booth us'd to say, that if his Ear had been equal to it, Wilks had Voice enough to have shewn himself a much better Tragedian. Now though there might be some Truth in this; yet these two Actors were of so mixt a Merit, that even in Tragedy, the Superiority was not always on the same side: In Sorrow, Tenderness, or Resignation, Wilks plainly had the Advantage, and seem'd more pathetically to feel, look, and express his Calamity: But, in the more turbulent Transports of the Heart, Booth again bore the Palm, and all Competitors behind him.'*[5]

---

[1] Ge., **3**, 337.
[2] Chetwood, 236.
[3] Chetwood, 237.
[4] Chetwood, 32.
[5] Cibber, Ap., 478/9.

Und an einer vorhergehenden Stelle, an der er sich über die Schwierigkeit, einen Prolog gut zur Geltung zu bringen, verbreitet, läßt er sich folgendermaßen aus: '*Wilks had Spirit, but gave too loose a Rein to it, and it was seldom he could speak a grave and weighty Verse harmoniously: His Accents were frequently too sharp, and violent, which sometimes occasion'd his eagerly cutting off half the Sound of Syllables, that ought to have been gently melted into the Melody of Metre: In Verses of Humour too, he would sometimes carry the Mimikry farther than the hint would bear, even to a trifling Light, as if himself were pleased to see it so glittering. In the Truth of this Criticism, I have been confirm'd by those, whose Judgment, I dare more confidently rely on, than my own: Wilks had many Excellencies, but if we leave Prologue-Speaking out of the Number, he will still have enough to have made him a valuable Actor.*'[2])

Trotz all dieser gerügten Mängel nahm Wilks unter seinen Kollegen nach Betterton's Tod eine erste Stelle auch als Tragöde ein. '*Of all the various Passions of Grief,*' schreibt Chetwood, '*a manly Sorrow is the most difficult to express. And of all the Actors I have ever yet seen, I must be pardon'd if I give the Preference to Mr. Wilks . . . . — If moving the Passions is a great Art in Acting, I think Mr. Wilks was Master of that Art.*'[3]) Freilich weiß Chetwood auch von der Stimmung bei einem Teil des Publikums Bescheid, wenn er zugesteht: '*And yet some particular People will not allow Mr. Wilks's Excellence to stand in Tragedy . .*' Jedenfalls ging Wilks' Darstellungskunst in der Tragödie über ein von Konvention beherrschtes Mittelmaß nicht hinaus. Sein Repertoire war wie das seines größeren Vorgängers ein ziemlich umfangreiches. Er hat zahlreiche, berühmte Rollen der zeitgenössischen, dramatischen Literatur kreiert. Die Zahl der Stücke, in denen er auftrat, erreichte beiläufig eine Höhe von hundertundfünfzig, wobei er in sechsundsiebzig Fällen der originale Darsteller war. Es läßt sich daraus ermessen, welche Bedeutung Wilks für die Bühne seiner Zeit zukam, wenn auch sein Ruhm bei der Nachwelt rasch verblaßte.

Daß Wilks Hamlet nicht zu seinen besten Rollen zählen konnte, ist nach dem bisher Gesagten selbstverständlich. Hamlets grüblerische Natur erfordert entweder tiefer schürfende Denkarbeit oder genialere Veranlagung als sie dem '*fine Gentleman of the stage*' beschieden war. In Galt's '*Lives of the Players*'

---

[1]) Cibber, Ap., 223.
[2]) Chetwood, 30/31

findet sich eine ganz amüsant zu lesende Schilderung, wie Ashbury, nachdem er Wilks' Hamlet gesehen, ihm am Tage darauf an Hand des Textes eine Anzahl Irrtümer in der Auffassung nachweist. *'His old friend Ashbury,'* schreibt er, *'coming to London to obtain a renewal of his patent for the Dublin Theatre, went privately to see him in Hamlet; and when the play was over, stepped behind the scenes, to compliment him on his success, and the improvement he had made. Wilks was extremely pleased to see his old master, for so he always called him, and engaged him to dine with him next day. When the cloth was removed, Ashbury desired Mr. Wilks to bring the part of Hamlet and read it to him, which he accordingly did, and the old gentleman convinced him of no less than fifteen errors in one Act. Wilks received the criticism with thankfulness, and he subsequently endeavoured to correct himself according to the hints of his old master.'*[1] Vielleicht war unter den von Ashbury gerügten Fehlern auch der von andern Kritikern überlieferte: nämlich Wilks' Spiel beim ersten Zusammentreffen mit dem Geiste. In dieser Szene lieferte Wilks nämlich eine Art rhetorischen Prunk- und Meisterstücks. So sehr hatte sich eine gewisse Unnatur auch schon der besseren Schauspieler bemächtigt! Wo es doch noch gar nicht lange her war, daß Betterton gerade in dieser Szene den Weg einer schlichten und wahren Natürlichkeit so deutlich gewiesen! Davies spricht sich in seinen *„Dramatischen Miszellen"* über diesen Mißgriff wie folgt aus: *'Wilks was so far mistaken, in this treatment of Hamlet's Ghost, that Booth, one day at rehearsal, reproached him for it: 'I thought', said he, 'Bob, that last night you wanted to play at fisty-cuffs with me: you bullied that which you ought to have revered. When I acted the Ghost with Betterton, instead of my awing him, he terrified me. But divinity hung round that man.' To this rebuke, Wilks, with his usual modesty, replied. — Mr. Betterton and Mr. Booth could always act as they pleased: he, for his part, must do as well as he could.'*[2]

Sonst hielt sich Wilks' Hamlet an Betterton's Vorbild, ohne daß er ihm eine neue, persönliche Note hinzugefügt hätte. Abgesehen in Fällen, wo gerade sein natürliches Temperament mit ihm durchging! Da konnte es dann allerdings gelegentlich vorkommen, daß er die Grenzen der Heftigkeit überschreitend mit der für so schwere Aufgaben nicht ausreichenden Stimme umschlug. Als besonders gelungene Stelle

---

[1] Galt, **1**, 59.
[2] Davies, Dr. M., **3**, 31 f. zit. n. Gaehde, 148.

seiner Darstellung wird uns der Monolog *'O, what a rogue and peasant slave am I,'* in dem er große Gestaltungskraft und klares Dispositionsvermögen bewiesen haben soll, überliefert. Auch das folgende Selbstgespräch *'To be, or not to be'*, gehörte mit zu den Höhepunkten seiner Leistung. Der ernste, melancholische Ton, den er hier anschlug, brachte die Verzagtheit seines Innern, die Unfähigkeit, sich zu einer Handlung aufzuraffen, in glücklicher Übereinstimmung mit dem Inhalt der ausgesprochenen Worte zum Ausdruck. Die in der nächsten Szene folgende Rede Hamlets an die Schauspieler war zu Wilks' Zeiten bereits gestrichen. Es bezeugt dies außer der ausführlich besprochenen *'Player's Edition'*[1] auch die Tatsache, daß die betreffende Stelle im Soufflierbuch von 1703 herausgeschnitten ist.[2] In der Darstellung des Ophelia gegenüber angenommenen Wahnsinns zeichnete sich Wilks durch Einhalten einer verständnisvollen, mittleren Linie aus. Unter seiner Verrücktheit schimmerten die Gefühle des Liebhabers, die feine Vornehmheit des Prinzen hindurch.

Vermutungsweise hat Wilks den Hamlet in der Spielzeit von 1703—4 am Drury Lane Theater zum erstenmal gespielt. Am 23. Oktober 1703 wurde nämlich Hamlet als Benefizvorstellung für den Künstler gegeben. Die Besetzung der Titelrolle ist zwar nicht überliefert; da jedoch keine Nachrichten darüber existieren, daß Wilks in Hamlet noch eine andere als die Titelrolle gespielt hätte, da außerdem eine persönliche Mitwirkung an seinem Benefizabend selbstverständlich ist, so ist die Annahme, daß er der Hamlet jener Vorstellung gewesen sei, durchaus gerechtfertigt. Er hätte sich demnach zwar in reifem Alter, aber künstlerisch noch nicht auf der höchsten Stufe seiner Vollendung an die Gestaltung der schwierigen Rolle gewagt. Die erste tatsächlich überlieferte Nachricht von Wilks' Hamletdarstellung stammt aus der Saison 1706—7, in der er mit Betterton als Hamlet am Haymarket Theater alternierte. Die Tatsache, daß es möglich war, Wilks neben dem allerdings schon über siebzig Jahre alten Betterton auftreten zu lassen, deutet immerhin auf eine gewisse relative Güte seiner Leistung hin. Dies ist auch Cibber's Meinung, wenn er mit Bezugnahme auf den Hamlet seines Kollegen schreibt: *'When an Actor becomes, and naturally Looks the Character he stands in, I have often observ'd it to have had as fortunate an Effect, and as much recommended him to the Approbation of the common Auditors, as the most correct, or judicious Utterance of the Sentiments: This was strongly visible, in the favourable Reception*

[1] S. S. 97.
[2] Ge., **6**, 1/2.

*Wilks met with in Hamlet, where I own the Half of what he spoke, was as painful to my Ear, as every Line, that came from Betterton was charming; and yet it is not impossible, could they have come to a Poll, but Wilks might have had a Majority of Admirers; However, such a Division had been no Proof, that the Præeminence had not still remain'd in Betterton; and if I should add, that Booth too, was behind Betterton in Othello, it would be saying no more, than Booth himself had Judgment, and Candour enough to know, and confess. And if both he, and Wilks, are allow'd, in the two above-mention'd Characters, a second Place, to so great a Master, as Betterton, it will be a Rank of Praise, that the best Actors, since my Time, might have been proud of.'*[1])

Der zweite unter den Hamletdarstellern nach Betterton, ist der Schauspieler und Bühnenschriftsteller Powell, ein Mann, der als Darsteller weit über das durchschnittliche Mittelmaß hervorragte.

George Powell (1658?—1714) war der Sohn eines wenig bekannten Schauspielers, der zur Zeit der Vereinigung der '*King's*' und '*Duke's Company*' im Jahre 1682 als Mitglied der ersteren genannt wird († ca. 1698). In Verbindung mit der Bühne begegnet uns der Name Powell jun. zuerst im Jahre 1687. Aber selbst wenn er sich erst um jene Zeit dem Theater zugewandt hätte, so war Powell doch in einem Milieu aufgewachsen, das ihn seit frühester Jugend mit der Bühne vertraut werden ließ. In den ersten Jahren seiner Zugehörigkeit zur londoner Bühne waren es namentlich die Bearbeitungen von Stücken Beaumont und Fletcher's, in denen er Beschäftigung fand. Damals hätte ihn beinahe ein ernster Unfall, den er am 13. Oktober 1692 erlitt, seines Lebens beraubt. An jenem Abend brachte ihm nämlich sein Kollege Sandford gelegentlich einer Vorstellung von Dryden-Lee's '*Œdipus, King of Theben*' aus Versehen einen drei Zoll tiefen Dolchstich bei. Die Wunde, die auf den ersten Anblick lebensgefährlich schien, verheilte jedoch und Powell erholte sich wieder. Rasch wußte er sich nun emporzuarbeiten. Schon im Jahre 1695 gelang es ihm bei seinem Direktor Rich eine Gagenerhöhung von £ 2 auf £ 4 in der Woche durchzusetzen.[2]) Sein Repertoire erweiterte sich demgemäß und bald schien er Rich's rechte Hand geworden zu sein. Namentlich wurde Powell, als Betterton von Drury Lane abging, um sich in '*Lincoln's Inn Fields*' auf eigene Faust niederzulassen, nicht

[1]) Cibber, Ap., 479.

[2]) '*Powel, and Verbruggen, who had then but forty Shillings a Week, were now raised each of them to four Pounds.*' (Cibber, Ap., 157.

nur dessen Nachfolger in vielen seiner Rollen, sondern auch, bei Rich's Urteilslosigkeit in künstlerischen Fragen, der geistige Leiter der Gesellschaft. Ein schwieriges Amt, für dessen verantwortungsvolle Führung er bei aller künstlerischen Begabung nicht der richtige Mann war. So kommt es, daß Cibber über seine Direktionsführung schreiben konnte: *'But when a certain dreaming Idleness, or jolly Negligence of Rehearsals gets into a Body of the Ignorant, and Incapable (which before Wilks came into Drury-Lane, when Powel was at the Head of them, was the Case of the Company) then, I say, a sensible Spectator might have look'd upon the fallen Stage, as Portius in the Play of Cato, does upon his ruin'd Country . . . .'*[1]

Nach dem plötzlich erfolgten Ableben Mountford's wurde es Powell bei dem maßgebenden Einfluß, den er um jene Zeit noch bei Rich besaß, nicht schwer, das Erbe des beliebten Darstellers anzutreten. Bald darauf trat jedoch Wilks in das Ensemble ein, und aus dem vor wenig Jahren noch ungefährlichen Anfänger, entwickelte sich ein von Tag zu Tag gefährlicher werdender Nebenbuhler.[2] Nicht lange dauerte es, und der strebsame Darsteller hatte ihn aus seiner führenden Stellung im Direktionsbetrieb verdrängt. Die für Powell beschwerliche Rivalität, vor allem aber die Niederlage, die er in dem Wettstreit mit dem jüngeren Mann davongetragen hatte, mögen ihn dazu veranlaßt haben, sich im Jahre 1702 an das Lincoln's Inn Fields Theater unter Betterton's Leitung zu begeben. Doch verweilte er hier nur zwei Spielzeiten. Schon im Juni 1704 finden wir ihn wieder in Drury Lane. Im Jahre 1705 wandte sich sein unseßhafter Geist nach Haymarket, aber auch von hier kehrte er nach kurzer Tätigkeit zur Stätte seiner ersten Wirksamkeit zurück. Hier spielte er nun im Laufe der nächsten Jahre unter anderm Macbeth, Timon, Prospero, König Lear, Laertes zu Wilks' Hamlet,[3] sowie Hamlet selbst,[4] Percy Heißsporn, Surrey, Hector und Cassius; eine bunte Reihe der verschiedenartigsten Charaktere, die von seiner vielseitigen Verwendbarkeit Zeugnis ablegt. Im Sommer 1710 beteiligte er sich an dem von Pinkethman in Greenwich geleiteten Saisonunternehmen, bei dem er in der Eröffnungsvorstellung am 1. Juli als Hamlet auftrat.[5] Im Herbst finden wir ihn wieder am Drury Lane Theater, wo er in den paar folgenden Jahren

---

[1] Cibber, Ap., 473.
[2] s. das Zitat aus Cibber's Apologie (194/5), auf S. 114/5.
[3] Am 15. Jan. 1708.
[4] Am 14. Febr. 1710.
[5] In dieser Vorstellung spielte eine Mrs. Powell die Königin; ob und welche verwandschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Darstellern gleichen Namens bestanden haben, läßt sich nicht entscheiden.

neben andern Rollen noch Cassio, Banquo und Falstaff verkörperte. Nach Schluß der Spielzeit 1712—13 verschwindet sein Name von den Theaterzetteln. Er starb am 14. Dezember 1714 und wurde am 18. unter dem Geleite seiner Kollegen in St. Clement Dane's zu Grabe getragen.[1]

In seiner Charakteranlage war Powell das gerade Gegenteil von Wilks. Dieser ein Muster an Fleiß, Pflichterfüllung und Nüchternheit, jener ein Ausbund von Nachlässigkeit und Ausschweifung. Faulheit ließ ihn sein Rollenstudium bis zum letzten Augenblick verschieben, er verließ sich so lange auf sein Gedächtnis, bis dieses endlich ihn verließ. Dabei hätte es ihm bei seiner talentierten Veranlagung ein Leichtes sein können, die höchsten Stufen der Vollkommenheit in seiner Kunst zu erreichen! Aber frühzeitig dem Trunke verfallen, führte er bis zu seinem Tode ein ungeregeltes, unstetes Leben. Johnson, der Souffleur von Drury Lane, sagt einmal von ihm *'honest George regards neither times nor seasons in Drinking,'* und von Vanbrugh stammen die Worte, Powell verbringe den Tag: *'Drinking his mistress health in Nantz brandy [in der 'Rose-tavern'] from six in the morning to the time he waddled in upon the stage in the evening.'* Es ist klar, daß unter solchen Umständen das Spielen mit ihm, der selbst auf der Bühne nicht selten in trunkenem Zustand erschien, für die Beteiligten keine leichte Aufgabe war. *'He came sometimes,'* berichtet Davies, *'so warm with that noble spirit, to the theatre, that he courted the ladies so furiously on the stage, that in the opinion of Sir John Vanbrugh they were almost in Danger of being conquered on the spot.'*[2]

Man begreift somit, daß Cibber, der übrigens aus seiner persönlichen Abneigung gegen Powell nie ein Hehl macht, auf Rich's Anfrage, wen er für eine leitende Stellung innerhalb der Gesellschaft vorschlagen würde, Wilks oder Powell, sich durchaus für den ersteren erklärt: *'I with all the Force,'* schreibt er, *'I could muster, insisted, 'That if Powel were preferr'd, the ill Example of his Negligence, and abandon'd Character (whatever his Merit on the Stage might be) would reduce our Company to Contempt, and Beggary; observing at the same time, in how much better Order our Affairs went forward, since Wilks came among us. of which I recounted several Instances, that are not so neccessary, to tire my Reader with. All this though he [Rich!] allow'd to be true; yet Powel, he said, was a better Actor than Wilks, when*

---

[1] Davies Angabe, Powell habe um 1717 noch gelebt, beruht auf einem Irrtum.

[2] Davies, Dr. M., 3, 416. zit. n. Cunningham, 427/I.

*he minded his Business (that is to say, when he was, what he seldom was, sober).'*[1]

Auch im privaten Verkehr war Powell aufbrausend, roh und händelsüchtig. Da er wegen zahlreicher in der Trunkenheit begangener Ausschreitungen beständig in der Furcht leben mußte, verhaftet zu werden, war er von so maßloser Gereiztheit, daß er den ihm auf der Straße begegnenden Polizeiorganen schon von weitem mit dem Degen drohte. Im Ernstfalle freilich versagte seine Wirtshaustapferkeit. Beim Zusammenstoß mit Männern, die wie Wilks bereit gewesen wären, ihm Satisfaktion zu geben, verließ ihn seine Wut.

Über Powell's Bedeutung als Dramatiker sind kaum viel Worte zu verlieren. Sie war jedenfalls bei weitem geringer als seine schauspielerische. Er schrieb nach Angabe der *'Biographia Dramatica'*[2] die folgenden Stücke: *'1. Alphonso, King of Naples. T. 4to. 1691. 2. A very good Wife. C. 4to. 1693. 3. The Treachorous Brothers. T. 4to. 1696. 4. The Impostor defeated; or A Trick to cheat the Devil. 4to. 1698.'* Außerdem veröffentlichte er noch: *'1. The Comish Comedy. 4to. 1696'* nach einem ihm übergebenen Manuskript; *'2. Bonduca; or, The British Heroism. T. 4to. 1696'* nach Beaumont und Fletcher's gleichnamiger Tragödie und *'3. A New Opera called Brutus of Alba; or, Augusta's Triumph. 4to. 1697.'*

Von Natur aus war Powell zu einem erstklassigen Schauspieler gestempelt. Er hatte eine stattliche Figur und brachte überhaupt für die Bühne viele Vorzüge mit. Jedenfalls deutet der Umstand, daß er in zeitgenössischen Berichten eine Zeitlang als Nebenbuhler Betterton's auftritt, zur Genüge darauf hin, daß die natürliche Anlage seiner schauspielerischen Qualitäten vorzüglich gewesen sein muß. Als ein Zeugnis dessen lassen sich Addison's Worte anführen, der im *'Spectator'* einmal schreibt: *'I must do him justice to own that he is excellently formed for a tragedian, and, when he pleases deserves the admiration of the best judges.'*[3] Wenn Cibber dem nach der Sezession Betterton's von Drury Lane an dessen Stelle getretenen Powell vorwirft, er *'was vain enough to envy Betterton, as his Rival'*,[4] so läßt er ganz außer acht, daß dieser am ehesten das Zeug dazu gehabt hätte, die guten Traditionen des Meisters fortzusetzen, wenn er nur den einen, seinen größten Fehler hätte besiegen können. So freilich konnte er sich auf die Dauer nicht halten. *'I must therefore let it*

[1] Cibber, Ap., 209.
[2] Biogr. Dr., I/2, 581.
[3] *'Spectator'* No. 40. zit. n. Ge., **2**, 560.
[4] Cibber, Ap., 166.

*be known,'* schreibt Cibber, *'that, though in Voice, and Ear, Nature had been more kind to Powel, yet he so often lost the Value of them, by an unheedful Confidence; that the constant wakeful Care, and Decency, of Wilks, left the other far behind, in the publick Esteem, and Approbation. Nor was his Memory less tenacious than that of Wilks; but Powel put too much Trust in it, and idly deferr'd the Studying of his Parts, as Schoolboys do their Exercise, to the last Day, which commonly brings them out proportionably defective. But Wilks never lost an Hour of precious Time, and was, in all his Parts, perfect, to such an Exactitude, that I question, if in forty Years, he ever five times chang'd or misplac'd an Article, in any one of them. To be Master of this uncommun Diligence, is adding, to the Gift of Nature, all that is in an Actor's Power; and this Duty of Studying perfect, whatever Actor is remiss in, he will proportionably find, that Nature may have been kind to him, in vain, for though Powel had an Assurance, that cover'd this Neglect much better, than a Man of more Modesty might have done; yet with all his Intrepidity, very often the Diffidence, and Concern for what he was to say, made him lose the Look of what he was to be.'* [1] Die Rivalität, die zwischen Wilks und Powell eine Zeitlang geherrscht, endete schließlich mit des Letzteren völliger Niederlage. Seine durch Faulheit verursachten, durch den Alkoholgenuß beträchtlich vermehrten Gedächtnisschwankungen raubten ihm den letzten Rest der Achtung des Publikums. Eifersüchtig auf die Erfolge Wilks', der bald der erklärte Liebling der londoner Theatergänger wurde, bildete diese schmerzlich empfundene Zurücksetzung für den Unglücklichen nur einen neuen Grund, zur Selbstbetäubung wieder zur Flasche zu greifen: ein ewiger circulus vitiosus, aus dem es kein Entrinnen mehr gab! Das Publikum andrerseits war nicht im Stande, die der Persönlichkeit des Darstellers im Privatleben anhaftenden Mängel zu übersehen, um zu einer vorurteilslosen Würdigung seiner künstlerischen Eigenschaften zu gelangen. Cibber macht darüber die Bemerkung: *'But besides this indispensible Quality of Diligence, Wilks had the Advantage of a sober Character, in private Life, which Powel not having the least Regard to, labour'd under the unhappy Disfavour, not to say, Contempt, of the Publick, to whom his licentious Courses were no Secret: Even when he did well, that natural Prejudice pursu'd him; neither the Heroe, nor the Gentleman; the young Ammon, nor the Dorimant, could con-*

[1] Cibber, Ap., 196.

*ceal, from the conscious Spectator, the True George Powel.'* [1]

Powell's reiche Begabung erstreckte sich über das weite Gebiet der Komödie wie der Tragödie. Von letzteren waren es namentlich die Dryden's, die seiner Mitwirkung einen großen Teil ihres Erfolges verdankten. Es ist schade, daß Cibber's von Antipathieen durchsetzte Äußerungen über den Menschen Powell uns so wenig Aufschluß über den Künstler verschaffen. Wenn Aston, der für jede Schwäche einen potenzierten Ausdruck bereit hat, Powell's Spiel als ein *'outheroding Herod'* bezeichnet, so paßt diese Kritik — natürlich mit einem Körnchen Salz vermischt — durchaus zu der ungebundenen Charakterveranlagung des Künstlers.

Unter den mancherlei Rollen, die Powell gespielt, befinden sich vierzig aus der zeitgenössischen Literatur, deren originaler Darsteller er war. Im übrigen war sein Repertoire nicht von so bedeutendem Umfang, wie das seiner Vorgänger oder seines Rivalen Wilks.

Eingehendere Berichte über Powell's Hamletdarstellung in den mir zugänglich gewesenen Werken aufzufinden, ist mir leider nicht gelungen. Auch waren die verwirrten Verhältnisse, die das londoner Theaterleben im ersten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts beherrschten, dem Zustandekommen von Darstellungsbeschreibungen nicht günstig. Ob Powell Hamlet infolge Betterton's Abgang von Drury Lane schon bald nach 1695 gespielt hat, entzieht sich ebenso unserer Beurteilung. Denn ein Ausspruch, wie der Cibber's: *'Hamlet and Othello, lost in one Hour* (in eben jener Zeit) *all their good Sense, their Dignity, and Fame'*,[2] ist zu allgemein gehalten, als daß man aus ihm Schlüsse auf wirklich stattgehabte Vorstellungen der beispielsweise angeführten Stücke ziehen könnte. So müssen wir uns an die Angabe Genest's halten, der Powell am 14. Februar 1710 zum erstenmal als Darsteller der Titelrolle erwähnt.

Mit Wilks und Powell ist — abgesehen von einigen Diis minorum gentium wie Elrington, Thurmond oder Mills — die Reihe der noch zur älteren Schule gehörenden Hamletdarsteller am Anfang des Jahrhunderts abgeschlossen. Denn Männer wie Giffard oder Ryan, der eine Zeitlang mit zu den bedeutendsten Rivalen von Wilks gehörte, leiten schon zu der neuen Epoche über, die ihren Mittel- und Höhepunkt in Garrick, dem Reformator der englischen Bühne im achtzehnten Jahrhundert, erreicht. Sie seien einer späteren Betrachtung vorbehalten!

---

[1] Cibber, Ap., 198.
[2] Cibber, Ap., 163.

# Literatur.*)

Für die biographischen Daten wurden selbstverständlich jederzeit die betreffenden Artikel im *'Dictionary of National Biography'*, London, 1885—1903, sowie zur Ergänzung die in der *'Encyclopœdia Britannica'*, 9 th & 10 th Ed., Edinburgh und London, 1875—1903, zu Rate gezogen.

## I. Abschnitt:

| | Verfasser | Titel | Druckort | Jahr |
|---|---|---|---|---|
| | Victor E. Albright | The Shaksperian Stage | New York | 1909 |
| | Edward Alleyn | The Memoirs of Edward Alleyn, Ed. by J. P. Collier | London | 1841 |
| | Anonym | Die englischen Hamlet-Darsteller von der Zeit Shakespeare's bis zur Zeit Lessings: im Magazin für die Literatur des Auslandes, Bd. 76, No. 29/30 | Berlin | 1869 |
| O | " | The Return from Parnassus or the Scourge of Simony, a Comedy 4 to | London | 1606 |
| | ⟨W. D. Macray⟩ | The Pilgrimage to Parnassus with the two parts of the Return from Parnassus Ed. from Mss. | Oxford | 1886 |
| | John Aubrey | Letters written by eminent Persons in the 17. and 18. Centuries. 2 vols. | London | 1813 |
| | Richard Baker | A Chronicle of the Kings of England | London | 1684 |
| | Beaumont ⟨& Fletcher⟩ | The Dramatic Works of Ben Jonson and Beaumont and Fletcher. 4 vols. | London | 1811 |
| | Friedr. Bodenstedt | Gesammelte Schriften. 12 Bde. | Berlin | 1866 |
| | Alois Brandl | Shakespeares dramatische Werke übers. von Aug. Wilh. von Schlegel und Ludwig Tieck. Hrg. von . . . 10 Bde. | Leipzig und Wien | 1897 |
| | Cecil Brodmeier | Die Shakespearebühne nach den alten Bühnenanweisungen ⟨Diss. Jena⟩ | Weimar | 1904 |
| O | George Chalmers | A Supplemental Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers | London | 1799 |
| | J. Payne Collier | The history of English dramatic poetry to the time of Shakespeare and Annals of the Stage to the Restoration. 3 vols. | London | 1831 |
| | " | Memoirs of the Principal Actors in the plays of Shakespeare | London | 1846 |
| | Hugo Conrat | Richard Burbage und das alte englische Theater: Bühne und Welt, 7/II, 891—900 | Berlin | 1905 |

*) In den nicht seltenen Fällen, in denen Verfasser nicht in der Lage war, die Quellen im Original einzusehen, war derselbe leider gezwungen, aus zweiter Hand zu zitieren. Die nicht zugänglich gewesenen Werke sind durch „O" kenntlich gemacht!

| | Verfasser | Titel | Druckort | Jahr |
|---|---|---|---|---|
| | Peter Cunnigham | Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the reigns of Queen Elizabeth and King James I. | London | 1842 |
| O | John Davies | Scourge of Folly | London | 1610 |
| | Dodsley | A select Collection of Old Plays in twelve vols. | London | 1825 |
| O | John Downes | Roscius Anglicanus or historical review of the stage ⟨1660—1703⟩ | London | 1708 |
| | Nathan Drake | Shakspeare and his times | Paris | 1838 |
| | Karl Elze | Shakespeare's Hamlet | Leipzig | 1857 |
| | " " | William Shakespeare | Halle | 1876 |
| | Frederick Gard Fleay | A Chronicle History of the London Stage 1559—1642 | London | 1890 |
| O | Richard Flecknoe | Short Discourse of the English stage ⟨Anhang zu *'Love's Kingdom'*⟩ | London | 1664 |
| | H. H. Furness | A new Variorum Edition of Shakespeare, 9 vols. ⟨Bd. 3 u. 4, Hamlet⟩ | London & Philadelph. | 1871 –98 |
| | F. J. Furnivall | Hamlet's leaping into Ophelia's grave: Academy, 15, 32 | London | 1879 I. |
| | J. O. Halliwell-Phillips | Outlines of the Life of Shakespeare 2 vols. | London | 1889 |
| | " | Visits of Shakespeare's Company of Actors to the Provincial Cities and Towns of England ⟨Privatdruck.⟩ | Brighton | 1887 |
| | W. Carew Hazlitt | The English Drama and Stage | London | 1869 |
| | Philip Henslowe | The Diary of Philip Henslowe from 1591 to 1609. Ed. by J. Payne Collier. | London | 1845 |
| | C. M. Ingleby | Shakespeare's Centurie of Prayse ⟨1591—1693⟩ 2nd Ed. by Lucy Toulmin Smith. New Shakspere Society, Series IV No. 2 | London | 1879 |
| | O. Intze | Nicholas Rowe | Heidelberg | 1910 |
| | Ben Jonson | The dramatic Works of Ben Jonson, and Beaumont and Fletcher. 4 vols. | London | 1811 |
| | " " | The Works of Ben Jonson in 9 vols. by W. Gifford | London | 1816 |
| | William Kelly | Notices illustrative of the Drama . . in the 16. and 17. Centuries | London | 1865 |
| | Hermann Kurz | Shakespeare der Schauspieler: JbDShG. 6, 317—342 | Berlin | 1871 |
| | George Henry Lewes | On Actors and the Art of Acting | Leipzig | 1875 |
| | Richard Loening | Die Hamlet-Tragödie Shakespeares | Stuttgart | 1893 |
| | Hermann Maas | Äußere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559—1642 ⟨Bd. 19 der Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas hrg. von W. Bang.⟩ | Louvain ⟨Leipzig & London⟩ | 1907 |
| | Edmund Malone | Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage | Basil | 1800 |

| | Verfasser | Titel | Druckort | Jahr |
|---|---|---|---|---|
| | John Marston | Works, reprinted from the original Edition with Notes by J. O. Halliwell, 3 vols. ⟨Library of Old Authors, 1.⟩ | London | 1856 |
| | Thomas Middleton | The Works of Thomas Middleton, now first collected by the Reverend Alexander Dyce, 5 vols. | London | 1840 |
| | Edward Payson Morton | Shakspere in the Seventeenth Century: ⟨The Journal of Germanic Philology ed. by G. E. Karsten, vol. 1. | Bloomington, Ind., U. S. A. | 1897 |
| | Thomas Moy | Mr. Irving's Hamlet: Academy, 15, 55. | London | 1879 I. |
| | T. Fairman Ordish | Early London Theatres ⟨In the Fields⟩ | London | 1894 |
| | Thomas Overbury | The Miscellaneous Works in prose and verse, first coll. by Edward F. Rimbault ⟨Library of Old Authors, 7.⟩ | London | 1856 |
| | A. H. Paget | Shakespeare's Plays: A Chapter of Stage History | London | 1875 |
| O | Roberts | Answer to Mr. Pope's Preface to Shakespeare | London | 1729 |
| | Shakespeare | The Works of William Shakespeare. Ed. by William George Clark and William Addis Wright ⟨The Globe Edition⟩ | London | 1900 |
| | Alfred v. d. Velde | Englische Bühnenverhältnisse im 16. und 17. Jahrhundert. ⟨Progr.⟩ | Görlitz | 1894 |
| | A. W. Ward | A History of English dramatic Literature to the Death of Queene Anne, 3 vols. | London | 1899 |
| | Wilhelm Wetz | Die Lebensnachrichten über Shakespeare | Heidelberg | 1912 |
| | James Wright | Historia Histrionica: an historical account of the English stage, London 1699, in: Dodsley, a Select Collection of Old Plays, vol. 1. | London | 1825 |
| | Richard Wülker | Geschichte der englischen Literatur bis zur Gegenwart, 2. Aufl. 2 Bde. | Leipzig und Wien | 1906 |

## II. Abschnitt:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Anonym | Biographia Britannica or the Lives of the most Eminent Persons who have flourished in Great Britain and Ireland 2nd. Edit. 5 vols. | London | 1777—93 |
| | " | The Georgian Era | London | 1832 |
| O | Anthony Aston | A Brief Supplement to Colley Cibber Esq.; his Lives of the late famous Actors and Actresses | London | 1747 |
| | H. Barton Baker | History of the London Stage and its Famous Players ⟨1576—1903⟩ | London | 1904 |

| | Verfasser | Titel | Druckort | Jahr |
|---|---|---|---|---|
| | D. E. Baker, J. Reed & St. Jones | Biographia Dramatica or, a Companion to the playhouse 3 vols. ⟨in 4 Teilen⟩ | London | 1812 |
| O | Thomas Betterton ⟨Curll⟩ | History of the English stage from the Restoration to the Present Time | London | 1741 |
| | W. R. Chetwood | A General History of the Stage, from its Origin in Greece down to the present Time | London | 1749 |
| | Colley Cibber | An Apology for the Life of Colley Cibber, Comedian .... written by himself 3 rd. Ed. | London | 1750 |
| O | TheophilusCibber | Lives and Characters of the most Eminent Actors and Actresses | London | 1753 |
| O | Jeremy Collier | A View of the Immorality and Profaneness of the English Stage | London | 1698 |
| | PeterCunningham | Handbook of London. Past and Present | London | 1850 |
| O | Edmund Curll | The Life of Robert Wilks | London | 1733 |
| O | Thomas Davies | Dramatic Miscellancies 3 vols. | London | 1785 |
| O | Charles Dibdin | History of the Stage | London | o. J. [1795] |
| | Dodsley | s. I. | | |
| | Doran | '*Their Majesties*' *Servants*' Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean 2 vols. | London | 1864 |
| O | John Downes | s. I. | | |
| | Karl Elze | s. I. | | |
| | John Evelyn | Memoirs illustrative of the Live and Writings of... Ed. by William Bray, Esq. 2 nd. Ed. | London | 1819 |
| O | Richard Flecknoe | s. I. | | |
| | H. H. Furness | s. I. | | |
| | John Galt | The Lives of the Players 2 vols. | London | 1831 |
| | ⟨Genest⟩ | Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830 in ten volumes | Bath | 1832 |
| O | Charles Gildon | A Comparison between the two Stages | London | 1702 |
| O | ,, | The Life of Mr. Thomas Betterton, the late eminent Tragedian | London | 1710 |
| | Halliwell-Phillips | Outlines s. I. | | |
| | James O. Halliwell | A Dictionary of Old English Plays existing either in Print or in Manuscript | London | 1860 |
| | Hermann Hettner | Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts 1660 bis 1770, 5. Aufl. | Braunschweig | 1894 |
| O | Robert Hitchcock | An historical view of the Irish Stage from the earliest period 2 vols. | Dublin | 1788 —94 |
| | O. Intze | s. I. | | |

| | Verfasser | Titel | Druckort | Jahr |
|---|---|---|---|---|
| O | | | | |
| | Rob. W. Lowe | Thomas Betterton | London | 1891 |
| O | Malone | s. I. | | |
| | Daniel O' Bryan | The Life of Robert Wilks | London | 1732 |
| | Samuel Pepys | Diary and Correspondence of Samuel Pepys .... with a Life and Notes by Richard Lord Braybrooke 6 vols. | London | 1875 —79 |
| O | William Clark Russell | Representative Actors | London | 1869 |
| | Anthony Shaftesbury | Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times 5th. Ed. 3 vols. | Birmingham | 1773 |
| | Shakespeare | s. I. | | |
| | " | The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. As it is now acted by Her Majesties Servants | London | 1703 |
| | Arthur Penrhyn Stanley | Historical Memorials of Westminster Abbey | London | 1868 |
| | Richard Steele | The Tatler, a new Edition: corrected from the Originals with a Preface ... by Alexander Chalmers 4 vols. | London | 1808 |
| O | Benjamin Victor | The History of the Theatres of London and Dublin from the year 1730 to the present time 3 vols. | London | 1761 —71 |
| O | " " | Original Letters, Dramatic Pieces, and Poems 3 vols. | London | 1776 |
| O | Tate Wilkinson | The Wandering Patentee | London | 1795 |
| | Adolf Winds | Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, Schriften der Gesellsch. für Theater-Geschichte Bd. XII | Berlin | 1909 |
| | James Wright | s. I. | | |

# ABKÜRZUNGEN

der folgenden Tabellen:

| | |
|---|---|
| AS. | Aungier Street Theater, Dublin. |
| Cap. S. | Capel Street Theater, Dublin. |
| CG. | Covent Garden Theater, London. |
| CS. | Crow Street Theater, Dublin. |
| DG. | Dorset Garden Theater, London. |
| DL. | Drury Lane Theater, London. |
| DNB. | Dictionary of National Biography. |
| Ge. | Genest, Some Account of the English Stage. |
| GF. ⟨GF. (2.)⟩ | Goodman's Fields Theater, London. |
| Hay. | Haymarket Theater, London. |
| JbDShG. | Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. |
| LIF. | Lincoln's Inn Fields Theater, London. |
| SA. | Smock Alley Theater, Dublin. |

# Alphabetische Liste der Hamlet-Darsteller der englischen Bühne im 17. und 18. Jahrhundert.

| Name: | Lebensdaten: | Überliefertes Datum[1]) der 1. Hamlet-Darst. | in: | Bemerkungen: |
|---|---|---|---|---|
| Banburry | | 31. Jan. 1746 | GF.(2) | |
| Bannister, John | 1760—1836 | 21. April 1780 | DL. | |
| Barry, Spranger | 1719–1777 | 24. März 1747 | DL. | |
| Betterton, Thomas | 1635—1710 | Winter 1661 | LIF. | |
| Betty, William Henry West | 1791—1874 | 14. März 1805 | DL. | genannt *'Master Betty'* oder *'the Young Roscius'* |
| Booth, Barton | 1681—1733 | | | |
| Browne | | 18. Mai 1787 | Hay. | |
| Brunton | | 29. Sept. 1800 | CG. | |
| Burbage, Richard | 1567?—1619 | Wint. 1601/02 | Globe | |
| Cashell | | 26. April 1745 | CG. | |
| Caulfield, Henry | | 2. Febr. 1803 | CG. | |
| Cautherley | | 23. Sept. 1766 | DL. | |
| Cooke, George, Frederick | 1756—1811 | 27. Sept. 1802 | CG. | |
| Cooper | | 19. Okt. 1795 | CG. | |
| Courtney | 1747—1785 | 6. Okt. 1772 | Bath. | (Pseud. von Henderson) |
| Delane, Dennis | —1750 | 15. März 1742 | DL. | |
| Digges, West | 1720—1782 | Frühjahr 1750 | SA. | |
| Dimond, William | | 1777/78 | Bath. | |
| Elliston, Robert William | 1774—1831 | 5. März 1799 | Bath. | |
| Elrington, Thomas | 1688—1732 | 6. Okt. 1716 | LIF. | |
| Fisher, David | 1788—1858 | 10. Dez. 1817 | DL. | |
| Fleetwood | | 27. Nov. 1759 | DL. | |
| Furnival | | 27. Nov. 1745 | GF.(2) | |
| Garrick, David | 1717—1779 | Sommer 1742 | SA. | |
| | | 16. Nov. 1742 | DL. | |
| Glover, Mrs. Julia (geb. Betterton) | 1779—1850 | 1822 | Liceum | |
| Giffard, Henry | | 26. Febr. 1732 | GF. | |
| Goodfellow | | 3. Dez. 1746 | GF.(2) | |
| Hamblin | | 27. Nov. 1820 | Bath. | |
| Havard, William | 1710?—1778 | 3. Mai 1742 | DL. | |
| Henderson, John | 1747—1785 | 6. Okt. 1772 | Bath. | |
| Holland, Charles | 1733—1769 | 20. April 1756 | DL. | (Pseud. Courtney) |
| Holman, Joseph George | 1764—1817 | 15. Febr. 1785 | CG. | |
| Johnston, Henry Erskine | 1777—1830 | 28. April 1798 | CG. | |
| Kean, Edmund | 1787—1833 | 12. März 1814 | DL. | |
| Kemble, Charles | 1775—1854 | 19. Mai 1803 | DL. | |
| Kemble, John Philip | 1757–1823 | 30. Sept. 1783 | DL. | |
| Lacy | | 1. Mai 1753 | DL. | |
| Lacy, jun. | | 4. Juni 1801 | CG. | |
| Lee, John | —1781 | 12. März 1747 | GF.(2) | |

[1]) Nach Genest.

| Name | Lebensdaten: | Überliefertes Datum der 1. Hamlet-Darst. | in: | Bemerkungen: |
|---|---|---|---|---|
| Lewis, William Thomas | 1748?—1811 | 17. Okt. 1776 | CG. | |
| Macklin, Charles | 1697?—1797 | 1734? | Bristol | |
| Macready, William Charles | 1793—1873 | 8. Juni 1821 | CG. | |
| Melmoth, Courtney | 1749—1814 | 20. Febr. 1775 | CG. | (Pseud. von S. J. Pratt) |
| Mills, John | —1736 | 5. Jan. 1733 | DL. | |
| Milward | ca.1700-1750 | 20. März 1736 | DL. | |
| Mossop, Henry | 1729—1774 | 30. März 1758 | DL. | |
| Murphy, Arthur | 1727—1805 | 4. April 1755 | CG. | |
| Palmer, John | 1742—1798 | 2. Juni 1796 | DL. | |
| Payne | | 17. April 1817 | Bath. | |
| Pelby | | 25. Jan. 1826 | DL. | |
| Pope, Alexander | 1763—1835 | 10. Mai 1794 | CG. | |
| Powell, George | 1658?—1714 | 14. Febr. 1710 | DL. | |
| Powell, William | 1735—1769 | 16. Febr. 1769 | CG. | |
| Powell, Mrs. | —1831 | 12. Mai 1795 | DL. | (frühere Mrs. Farmer, spätere Mrs. Renaud.) |
| Pratt, Samuel Jackson | 1749—1814 | 20. Febr. 1775 | CG. | (Pseud. Melmoth) |
| Rae, Alexander | 1782—1820 | 28. Jan. 1806 | Bath. | |
| Reddish, Samuel | 1735—1785 | 12. Okt. 1778 | CG. | |
| Ross, David | 1728—1790 | 8. Okt. 1757 | CG. | |
| Ryan, Lacy | 1694?—1760 | 26. Febr. 1719 | LIF. | |
| Serle | | 28. Nov. 1825 | CG. | |
| Sheridan, Thomas | 1719—1788 | 31. März 1744 | CG. | |
| Siddons, Henry | 1774—1815 | 12. Okt. 1801 | CG. | |
| Siddons, Mrs. Sarah | 1755—1831 | 27. Juni 1781 | Bristol | |
| Smith, William | 1730?—1819 | 22. März 1757 | CG. | |
| Sowerby | | 30. April 1813 | DL. | |
| Stephens | | 29. Nov. 1745 | DL. | |
| Taylor, Joseph | 1586—1653 | ab 1619 | Globe | |
| Thurmond, John | —ca. 1727 | 9. Sept. 1708 | DL. | |
| Wallack, James William | 1791?—1864 | 20. Nov. 1820 | DL. | |
| Warde, James Prescott | 1792—1840 | 8. Nov. 1824 | Bath. | |
| Wilks, Robert | 1665?-1732? | 23. Okt. 1703 | DL. | |
| Williamson | | 6. Juni 1783 | Hay. | |
| Wroughton, Richard | 1748—1822 | 17. Aug. 1772 | L.[1] | |
| Young, Charles Mayne | 1777—1856 | 22. Juni 1807 | Hay. | |

[1] Liverpool.

Nachweis der bei Genest und einigen Anderen überlieferten

# Hamlet-Vorstellungen

der englischen und irischen Bühne

von der Restoration im Jahre 1660 bis zum Jahr 1830.

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 1661 | LIF. | *Davenant* | Betterton | König Lilliston<br>Polonius Lovel<br>Horatio Harris<br>Geist Richards<br>1.Totengr. Underhill<br>Königin Mrs. Davenport<br>Ophelia Mrs. Saunderson | *'No succeeding tragedy for many years gained more money and reputation to the company than this.'* Downes |
| 24. Aug. 1661 | „ | | Betterton | | Pepys, Diary, 1, 342 |
| 26. Nov. 1661 | „ | | Betterton | | Evelyn, Diary, 1, 342 |
| 27. Nov. 1661 | „ | | Betterton | | Pepys, Diary, 1, 382 (Vielleicht dieselbe Vorstellung, die Evelyn erwähnt?) |
| 28. Mai 1663 | LIF. | | Betterton | | Pepys, Diary, 2, 224 |
| 31. Aug. 1668 | LIF. | | Betterton | | Pepys, Diary, 5, 347 |
| 1673 | DG. | *Davenant* | Betterton | König Crosby<br>Polonius Nokes<br>Horatio Smith<br>Laertes Young<br>Güldenst. Cademan<br>Osrick Jevon<br>Marcellus Lee<br>Francisco Floyd<br>Fortinbr. Percival<br>Geist Medbourne<br>1.Totengr. Underhill<br>2.Totengr. Williams | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Königin Mrs. Shadwell<br>Ophelia Mrs. Betterton | |
| 23. Okt. 1703 | DL. | *Rich* | *Wilks*[1] | | Benefiz von Wilks |
| 4. Nov. 1704 | DL. | | *Wilks* | 1. Totengr. Estcourt | |
| 31. Jan. 1705 | „ | | *Wilks* | Polonius Dogget | |
| 6. Nov. 1705 | DL. | | *Wilks* | Ophelia Mrs. Mountford | |
| 19. Okt. 1706 | Hay. | *Swiney* | | | Sowohl Betterton als auch Wilks gehörten damals zum Hay. |
| 10. Dez. 1706 | „ | | Betterton | König Keen<br>Horatio Verbruggen<br>Laertes Booth<br>Ophelia Mrs. Bracegirdle | |
| 11. Jan. 1707 | „ | | | 1. Totengr. Johnson | |
| 28. April 1707 | „ | | Wilks | Ophelia Mrs. Bradshaw. | Benefiz von Mrs. Bradshaw. |
| 18. Juni 1707 | Hay. | *Sommer-Theater* | Wilks | Osrick Norris<br>Geist Mills | |
| 22. Nov. 1707 | Hay. | | Wilks | | |
| 15. Jan. 1708 | DL. | *Rich. u. Teilh.* | Wilks | Polonius Johnson<br>Horatio Mills<br>Laertes Powell<br>Geist Booth<br>Fop (=Osrick) Cibber<br>1. Totengr. Estcourt<br>Prolog „<br>Königin Mrs. Knight<br>Ophelia Mrs. Mountford | Eröffnungs-Vorstellung der *„Vereinigten Gesellschaften“*. |
| 11. Juni 1708 | „ | | *Wilks* | Polonius Cross<br>Osrick Norris<br>Ophelia Mrs. Bradshaw<br>(Rest wie am 15. Jan.) | Als letzte Vorstellung der Saison zum Benefiz v. Cory und Fairbank |

[1] Der Kursivdruck soll andeuten, daß der Vertreter der Titelrolle bei Genest nicht genannt sondern erschlossen ist.

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 9. Sept. 1708 | DL. | | Thurmond | Laertes Powell<br>Ophelia Mrs. Bradshaw | ⟨Thurm. zum 1. Mal in England.⟩ [1] |
| 7. Mai 1709 | „ | | | Osrick Cibber | Benefiz von Mrs. Moor |
| 3. Juni 1709 | „ | | | 1.Totengr. Underhill<br>⟨Rest wie vorher⟩ | Benefiz von Underhill |
| 20. Sept. 1709 | Hay. | *Swiney* | Betterton | | Die in No. 71 des '*Tatler*' besprochene Vorstellung. |
| 4. Nov. 1709 | „ | | Wilks | Horatio Mills<br>Fop Bowen<br>1.Totengr. Johnson<br>⟨spielte in früh. Jahren den Polonius⟩<br>Königin Mrs.Porter<br>Ophelia Mrs.Cross | |
| 26. Juli 1710 | „ | | *Wilks* | 1.Totengr. Dogget<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | Benefiz v.Mills s. '*Tatler*', No. 201. ed. 1808, 4, 280 ff. |
| 14. Febr. 1710 | DL. | *Collier* | Powell | Ophelia Miss ⟨!⟩ Santlow | Benefiz v. Miss Santlow, der früheren Tänzerin und nachmaligen Gattin Booth's '*with an Epilogue in boy's clothes*'. |
| 23. Febr. 1710 | „ | | *Powell* | Horatio Booth<br>1.Totengr. Underhill | |
| 1. Juli 1710 | Greenwich | *Pinkethman* | Powell | Polonius Spiller<br>Horatio Bullock jr.<br>Rosenkr. Ryan<br>Fop Norris<br>Marcellus Shepherd<br>Geist Elrington<br>1.Totengr. Leigh<br>Königin Mrs. Powell<br>Ophelia Mrs. Spiller | Eröffnungs-Vorstellung |
| 11. Nov. 1710 | Hay | *Swiney u. Teilh.* | Wilks | König Keen<br>Horatio Mills<br>Laertes Booth<br>Fop Bowen<br>1.Totengr. Johnson | |

[1] Die Angaben „Zum 1. Mal" sind aus den '*Playbills*' übernommen und beziehen sich, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, nur auf die Darstellung an dem betreffenden Theater.

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Königin Mrs.Porter<br>Ophelia Mrs. Santlow | |
| 24. März 1711 | DL. | *Swiney u. Teilh.* | *Wilks* | Geist Boman<br>Königin Mrs.Knight | |
| 3. Mai 1711 | „ | | *Wilks* | Laertes Powell<br>Geist Booth | Benefiz v.Keen |
| 27. Okt. 1711 | DL. | *Collier* | Wilks | König Keen<br>Horatio Mills<br>Laertes Powell<br>Fop Bowen<br>Geist Booth<br>Königin Mrs. Knight<br>Ophelia Mrs. Santlow | |
| 25. April 1712 | „ | | *Wilks* | *Geist Booth* | Benefiz von Booth |
| 4. Okt. 1712 | DL. | | *Wilks* | Geist Booth<br>Ophelia Mrs. Mountford | |
| 17. Okt. 1713 | DL. | | *Wilks* | | |
| 22. Jan. 1715 | DL. | *Steele* | Wilks | König Evans<br>Geist Booth<br>1.Totengr. Johnson<br>Königin Mrs.Porter<br>Ophelia Mrs. Mountford | |
| 27. Mai 1715 | „ | | *Wilks* | König Bickerstaffe<br>Horatio Mills<br>Laertes Ryan<br>(Rest wie am 22. Jan.) | Benefiz v. Mrs. Mills *'with singing by Miss Booth'* |
| 12. Nov. 1715 | DL. | | *Wilks* | Königin Mrs.Porter<br>Ophelia Mrs. Santlow | |
| 12. März 1716 | „ | | *Wilks* | Osrick Cibber | Benefiz von Cibber *'with Mrs. Oldfield's last new Epilogue.'* |
| 21. April 1716 | „ | | *Wilks* | König Bickerstaffe | Benefiz von Bickerstaffe |
| 16. April 1716 | LIF. | *Rich* | Thurmond | Polonius Griffin<br>Königin Mrs.Knight<br>Ophelia Mrs. Cross | Benefiz von Thurmond |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 12. Jan. 1717 | DL. | | *Wilks* | Fop Bowen | |
| 6. Okt. 1716 | LIF. | | Elrington | | ⟨Zum 1. Mal⟩ |
| 25. April 1717 | „ | | | Ophelia Mrs. Thurmond | |
| 1. Febr. 1718 | DL. | | *Wilks* | | |
| 20. Sept. 1718 | DL. | | *Wilks* | | Eröffnungs-Vorstellung |
| 20. Dez. 1718 | „ | | *Wilks* | | |
| 26. Febr. 1719 | LIF. | | Ryan | | ⟨Zum 1. Mal⟩ |
| 30. März 1719 | „ | | *Ryan* | König Quin<br>Polonius Griffin | |
| 2. Jan. 1720 | DL. | | *Wilks* | Laertes Walker<br>Fop Miller<br>Königin Mrs. Porter<br>Ophelia Mrs. Booth | |
| 17. Okt. 1719 | LIF. | | Ryan | König Quin<br>Horatio Leigh<br>Osrick Bullock, jr.<br>1. Totengr. Bullock, sr.<br>Sexton[1] Spiller | [1] = 2. Totengräber |
| 16. Nov. 1719 | „ | | *Ryan* | Geist Boheme<br>Königin Mrs. Giffard | |
| 10. Nov. 1720 | DL. | *Wilks u. Teilh.* | *Wilks* | Königin Mrs. Thurmond | |
| 27. Okt. 1720 | LIF. | | *Ryan* | Osrick Bullock, jr. | Benefiz von Bullock, jr. |
| 30. Sept. 1721 | DL. | | *Wilks* | Polonius Griffin | |
| 25. Nov. 1721 | LIF. | | *Ryan* | Horatio Walker | |
| 15. Sept. 1722 | DL. | | *Wilks* | Fop Cibber, jr. | |
| 13. Okt. 1722 | LIF. | | Ryan | König Quin<br>Horatio Leigh<br>Laertes Walker<br>Fop Egleton<br>Geist Boheme | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 18. April 1723 | LIF. | | *Ryan* | 1. Totengr. Bullock ⟨sr.⟩<br>2. Totengr. Spiller<br>Königin Mrs. Seymour<br>Ophelia Mrs. Cross<br>Polonius Hippisley | Benefiz von Mrs. Cross |
| 24. April 1724 | DL. | | *Wilks* | Ophelia Mrs. Thurmond | |
| 14. Nov. 1723 | LIF. | | *Ryan* | Königin Mrs. Knight | |
| 12. Sept. 1724 | DL. | | *Wilks* | | Eröffnungsvorstellung |
| 28. April 1725 | LIF. | | *Ryan* | | |
| 11. Sept. 1725 | DL. | | *Wilks* | | |
| 28. Okt. 1725 | LIF. | | *Ryan* | Königin Mrs. Parker<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 25. April 1726 | „ | | *Ryan* | Polonius Hippisley | Benefiz von Hippisley |
| 12. Nov. 1726 | DL. | | *Wilks* | Geist Bridgewater | |
| 4. Jan. 1727 | LIF. | | *Ryan* | Königin Mrs. Berriman | ⟨= frühere Mrs. Parker⟩ |
| 23. Sept. 1727 | DL. | | *Wilks* | | |
| 18. März 1728 | LIF. | | *Ryan* | Ophelia Miss Fenton | ⟨= spätere Duchess of Bolton⟩ |
| 1. Nov. 1728 | LIF. | | *Ryan* | | |
| 24. Jan. 1730 | DL. | | Wilks | König W. Mills<br>Polonius Griffin<br>Horatio J. Mills<br>Laertes Williams<br>Fop Cibber, jun.<br>Geist Bridgewater<br>1. Totengr. Johnson<br>Königin Mrs. Porter<br>Ophelia Mrs. Booth | |
| 22. Sept. 1729 | LIF. | | Ryan | König Quin | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Polonius Hippisley<br>Horatio Milward<br>Laertes Walker<br>Fop Chapman<br>1.Totengr. Bullock<br>2.Totengr. Pinkethman<br>Geist Boheme<br>Königin Mrs. Berriman<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 13. Nov. 1730 | LIF. | | *Ryan* | | |
| 18. Sept. 1731 | DL. | | *Wilks* | Laertes A. Hallam | Eröffnungs-Vorstellung |
| 12. Febr. 1732 | „ | | Wilks | | |
| 17. Nov. 1731 | LIF. | | Ryan | König Hulett<br>Polonius Hippisley<br>Horatio Milward<br>Fop Chapman<br>Geist Quin<br>1.Totengr. Bullock<br>Königin Mrs.Hallam ⟨frühere Mrs. Berriman⟩ | |
| 26. Febr. 1732 | GF. | *Giffard* | Giffard | Geist Delane<br>1.Totengr. Miller<br>Ophelia Mrs. Giffard | |
| 5. Jan. 1733 | DL. | | Mills ⟨John⟩ | König W. Mills<br>Polonius Griffin<br>Geist Bridgewater<br>1.Totengr. Johnson<br>Königin Mrs. Butler<br>Ophelia Mrs.Booth | Mills scheint die Rolle zum 1. Mal bereits am 11. Nov. 1732 gespielt zu haben. |
| 8. Jan. 1733 | „ | | Mills | | |
| 22. Sept. 1732 | LIF. | | *Ryan* | Ophelia Miss Binks | Eröffnungs-Vorstellung |
| Juni oder Juli 1733 | SA. | | *Ryan* | | |
| 17. Okt. 1733 | Hay. | | Mills | König Milward<br>Fop Cibber,jun.<br>Geist Boman<br>Ophelia Mrs. Pritchard | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 3. Jan. 1734 | CG. | | *Ryan* | | |
| 10. März 1735 | DL. | | Mills | König Milward<br>Polonius Griffin<br>Horatio Este<br>Laertes W. Mills<br>Osrick Cibber, jun.<br>Geist Quin<br>1. Totengr. Johnson<br>Königin Mrs. Butler<br>Ophelia Mrs. Clive | Benefiz von Mills |
| 18. Sept. 1734 | CG. | *Rich.* | Ryan | Polonius Hippisley<br>Osrick Chapman<br>Geist Walker<br>Königin Mrs. Hallam<br>Ophelia Miss Binks | Eröffnungs-Vorstellung der Saison |
| 17. Okt. 1734 | GF. | | Giffard | Geist Delane | |
| 5. Dez. 1735 | DL. | | | | Dazu: *'Intriguing Chambermaid'* |
| 20. März 1736 | „ | | Milward | | Benefiz von Milward |
| 9. Nov. 1736 | DL. | | | | |
| 27. Jan. 1737 | „ | | Milward | Geist Quin<br>Ophelia Mrs. Cibber | |
| 6. Jan. 1737 | LIF. | *Giffard* | *Giffard* | | |
| 12. Febr. 1737 | AS. | | | Ophelia Mrs. Woffington | ⟨Ihr erstes Auftreten als Schauspielerin.⟩ |
| 23. Jan. 1738 | DL. | | Milward | König Mills<br>Polonius Griffin<br>Horatio Havard<br>Laertes Wright<br>Osrick Macklin<br>Geist Quin<br>1. Totengr. Johnson<br>Königin Mrs. Butler<br>Ophelia Mrs. Clive | |
| 17. Jan. 1738 | CG. | | Ryan | König Bridgewater<br>Polonius Hippisley<br>Horatio Walker<br>Laertes A. Hallam | Benefiz von Hippisley. Dazu: Hippisley's |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Osrik Chapman<br>Geist Delane<br>1.Totengr. Rosco<br>2.Totengr. Mullart<br>Königin Mrs.Hallam<br>Ophelia Mrs.Vincent | *'Drunken Man'* |
| 7. Sept. 1738 | DL. | | *Milward* | | Eröffnungs-Vorstellung. Dazu: *'Virgin Unmasked'* |
| 14. Dez. 1738 | „ | | *Milward* | | Benefiz von Jo. Miller's Witwe |
| 10. April 1739 | CG. | | *Ryan* | | Das Erträgnis für den Fonds zur Errichtung eines Shakespeare-Denkmals |
| 1. Sept. 1739 | DL. | | *Milward* | | Eröffnungs-Vorstellung. Dazu: *'Devil to Pay'* |
| 23. Jan. 1740 | „ | | *Milward* | | Theaterskandal infolge des Nicht-auftretens einer angekündigten französischen Tänzerin in der nachfolgenden Pantomime |
| 17. Nov. 1739 | CG. | | *Ryan* | Königin Mrs.Hallam | |
| 6. Sept. 1740 | DL. | | *Milward* | Polonius Taswell | Eröffnungs-Vorstellung |
| 24. Okt. 1740 | CG. | | Ryan | König Bridgewater<br>Polonius Hippisley<br>Horatio Hale<br>Laertes Hallam<br>Osrick Neale<br>Geist Delane<br>König im Schausp. Arthur<br>Königin Mrs. Woodward<br>Ophelia Mrs.Vincent | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 4. Dez. 1740 | GF. | | Giffard | Geist Walker<br>1. Totengr. Yates<br>2. Totengr. Dunstall<br>Ophelia Miss E. Hippisley | ⟨Tochter von John Hippisley an CG.⟩ |
| 26. Jan. 1742 | DL. | | ⟨Milward⟩ | König Mills<br>Polonius Taswell<br>Horatio Havard<br>Osrick Macklin<br>Geist Delane<br>1. Totengr. Johnson<br>Königin Mrs. Butler<br>Ophelia Mrs. Clive | Milward war nicht imstande aufzutreten; für ihn sprang Cibber, jun. ein, indem er die Rolle las. |
| 15. März 1742 | „ | | Delane | Geist Berry | Benefiz von Delane — Milward, der bisherige Darst. war kurz vorher gestorben, |
| 3. Mai 1742 | „ | | Havard | | Benefiz von Havard, Arthur und Ridout |
| 18. Febr. 1742 | CG. | | Ryan | König Bridgewater<br>Polonius Hippisley<br>Horatio Cashell<br>Laertes Hale<br>Osrick Woodward<br>Geist Stephens<br>1. Totengr. Rosco<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 9. Dez. 1741 | GF. | | Giffard | Geist Garrick<br>Ophelia Miss Hippisley | Dazu: '*The Lying Valet*' |
| 15. Jan. 1742 | „ | | *Giffard* | Geist Garrick | |
| Sommer 1742 | SA. | | Garrick ⟨Zum 1. Mal⟩ | Ophelia Mrs. Woffington | |
| 16. Nov. 1742 | DL. | *Fleetwood* | Garrick | Polonius Taswell<br>Horatio Havard<br>Laertes Hallam<br>Güldenst. Green | Garricks erstes Auftreten als Hamlet in England |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Osrick Neale<br>Lucianus Yates<br>Geist Delane<br>1.Totengr. Macklin<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Clive | |
| 18. Nov. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 20. Nov. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 23. Nov. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 25. Nov. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 29. Nov. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 2. Dez. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 4. Dez. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 10. Dez. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 30. Dez. 1742 | „ | | Garrick | | |
| 5. Jan. 1743 | „ | | Garrick | | |
| 13. Jan. 1743 | „ | | Garrick | | Benefiz von Garrick |
| 22. Jan. 1743 | „ | | Garrick | | |
| 5. Febr. 1743 | „ | | Garrick | | |
| 5. März 1743 | „ | | Garrick | | |
| 10. Nov. 1742 | CG. | | *Ryan* | Geist Quin | |
| 9. Mai 1743 | „ | | *Ryan* | Osrick Woodward | |
| Febr. 1743 | SA. | | Sheridan | | |
| 15. Dez. 1743 | DL. | | Garrick | Königin Mrs.Roberts<br>Ophelia Mrs.Woffington | |
| 23. Dez. 1743 | „ | | Garrick | 1.Totengr. Yates | |
| 5. März 1744 | „ | | *Garrick* | | Benefiz von Garrick. Garrick spielt H. im Laufe der Saison 5 mal |
| 14. Dez. 1743 | CG. | | Ryan | Geist Quin<br>Ophelia Mrs. Clive | |
| 31. März 1744 | „ | | Sheridan | | ⟨Zum 1. Mal in Engl.⟩ |
| 3. April 1744 | „ | | Sheridan | | |
| 29. Juni 1744 | Hay. | *Macklin* | *'by a Gentleman'* | Geist Macklin<br>1.Totengr. Macklin<br>2.Totengr. Vaughan<br>Königin Mrs.Macklin | Die Vertreter der meisten Rollen, auch der Darsteller |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 2. Juli 1744 | Hay | | *'by a Gentleman'* | | des H., waren Schüler Macklin's |
| 3. Juli 1744 | „ | | „ | | |
| 22. Okt. 1744 | DL. | | Garrick | Ophelia Mrs. Woffington | |
| 13. Dez. 1744 | „ | | Sheridan | | Benefiz von Sheridan |
| 5. Jan. 1745 | „ | | *Garrick* | 1. Totengr. Macklin | Garrick spielt H. im Laufe der Saison 4 mal |
| 26. April 1745 | CG. | | Cashell | | Benefiz von Cashell |
| 12. Okt. 1745 | DL. | *Lacy* | *'by a young Actor'* | Ophelia Mrs. Woffington | |
| 29. Nov. 1745 | „ | | Stephens | Lucianus Yates<br>Ophelia Mrs. Clive | |
| 23. Sept. 1745 | CG. | | *Ryan* | Osrick Woodward<br>Geist Johnson<br>Königin Mrs. Pritchard | |
| 13. Juni 1746 | „ | | Garrick a. G. | König Bridgewater<br>Polonius Paget<br>Horatio Cashell<br>Laertes Chapman<br>Osrick Master Shuter<br>Geist Johnson<br>1. Totengr. Morgan<br>2. Totengr. Stoppelear<br>Königin Mrs. Horton<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 27. Nov. 1745 | GF. ⟨2⟩ | | Furnival | Geist Lee | GF. ⟨2⟩ ist nicht zu verwechseln mit Giffard's GF., es ist das, wahrscheinlich von Odell, in der Lemon Street neu erbaute Tanz- u. Schauspielhaus |
| 31. Jan. 1746 | „ | | Banbury | | Banbury's 1. Auftreten |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 9. Dez. 1745 | SA. | *Sheridan* | Garrick | Königin Mrs. Furnival<br>Ophelia Mrs. Storer | |
| ? Dez. 1745 | „ | | Sheridan | | Garrick und Sheridan alternieren als H. |
| ? April 1746 | „ | | Garrick | | Zum Benefiz des Garrick befreundeten Victor |
| 24. März 1747 | DL. | *Garrick u. Lacy* | Barry ⟨zum 1. Male⟩ | 1. Totengr. Macklin | Benefiz von Macklin. Dazu: *'Suspicious Husband Criticisd'* |
| 11. April 1747 | „ | | Barry | | |
| 29. April 1747 | „ | | Giffard | Geist Delane<br>Ophelia Mrs. Clive | Benefiz von Raftor. Dazu: *'Contrivances'* |
| 29. Sept. 1746 | CG. | | Ryan | | Eröffnungs-Vorstellung. Dazu:' *Lying Valet'* |
| 22. Okt. 1746 | „ | | Garrick | König Bridgewater<br>Polonius Hippisley<br>Horatio Havard<br>Osrick Woodward<br>Geist Cashell<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 10. Nov. 1746 | „ | | Garrick | | |
| 3. Dez. 1746 | GF. ⟨2⟩ | | Goodfellow | Osrick Shuter | Dazu: Shuter's *'Schoolboy'* |
| 12. März 1747 | „ | | Lee | | Benefiz von Lee. Dazu: *'Miss in her Teens'* |
| 7. April 1747 | „ | | Goodfellow | | Benefiz von Goodfellow. Dazu: *'Miss in her Teens'* |
| 22. Sept. 1747 | DL. | | Barry | Königin Mrs. Bennet<br>Ophelia Mrs. Clive | |
| 23. Okt. 1747 | „ | | Garrick | König Sparks | |
| 24. Nov. 1747 | „ | | Barry | Laertes Blakes<br>Lucianus Yates | Dazu: *'Miss in her Teens'* |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Geist Delane<br>Königin Mrs. Pritchard | |
| 21. Jan. 1748 | DL. | | Garrick | 1.Totengr. Macklin | |
| 3. März 1748 | „ | | Garrick | | |
| 18. April 1748 | „ | | Barry | König Sparks | Benefiz von Sparks |
| 9. Dez. 1747 | CG. | | Ryan | Osrick Cibber,jun.<br>Geist Giffard<br>Königin Mrs. Horton<br>Ophelia Mrs. Storer | Dazu: Cibber's *'Mock Doctor'* |
| 27. April 1748 | „ | | *Ryan* | | Dazu: *'Drones demolished'* |
| 24. Sept. 1748 | DL. | | Barry | Osrick Woodward<br>Geist Berry<br>1.Totengr. Yates | Dazu: *'Anatomist'* |
| 14. Okt. 1748 | „ | | Garrick | Horatio Havard<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Clive | |
| 17. Dez. 1748 | „ | | Garrick | | |
| 5. Jan. 1749 | „ | | Garrick | | |
| 26. Jan. 1749 | „ | | Barry | | |
| 29. März 1749 | „ | | Barry | König Bridges<br>Ophelia Mrs. Cibber | Benefiz von Beard. Dazu: Woodward's *'Tit for Tat'* |
| 3. Okt. 1749 | DL. | | Barry | Polonius Taswell<br>Ophelia Mrs. Clive | Dazu: *'Miss in her Teens'* |
| 27. Okt. 1749 | „ | | Garrick | | |
| 20. Nov. 1747 | „ | | Barry | | |
| 3. Jan. 1750 | „ | | Barry | Geist Sowdon | |
| 15. März 1750 | „ | | Garrick | Ophelia Mrs. Clive | Benefiz v. Mrs. Clive. Dazu: *'Rehearsal or Bays in Petticoats'* |
| 19. April 1750 | „ | | Barry | | Benefiz von Palmer und Shuter. Dazu: Shuter's *'Schoolboy'* |
| 27. Sept. 1749 | CG. | | Ryan | König Sparks<br>Polonius Arthur<br>Geist Delane<br>Königin Mrs. Horton<br>Ophelia Mrs. Vincent | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| vor 7. Mai 1750 | SA. | *Sheridan und Victor* | Digges | | |
| 25. Sept. 1750<br>23. April 1751 | DL.<br>„ | | Garrick<br>Lee | Geist Berry<br>Horatio Palmer<br>Osrick Shuter | Benefiz von Lee. Dazu: *'Lethe'*. Garrick spielte H. im Laufe der Saison 2 mal |
| 25. Okt. 1750 | CG. | | Barry | Polonius Macklin<br>Geist Ryan<br>Osrick Dyer<br>Königin Mrs. Woffington<br>Ophelia Mrs. Cibber | Barry spielte H. im Laufe der Saison 2 mal |
| 18. Sept. 1751 | DL. | | Garrick | Lucianus Shuter | Garrick spielte H. 3 mal |
| 11. Okt. 1751 | CG. | | Barry | Königin Mrs. Elmy<br>⟨Rest wie am 25. Okt. 1750⟩ | Barry spielte H. 4 mal. |
| 23. Okt. 1752<br>20. Dez. 1752<br><br>1. Mai 1753 | DL.<br>„<br><br>„ | | Garrick<br>Good-fellow<br><br>Lacy | | <br>Benefiz von Goodfellow<br>Benefiz von Lacy u. Wilder. Garrick spielte Hamlet 2 mal |
| 28. Nov. 1752<br>2. April 1753 | CG.<br>„ | | *Barry*<br>*Barry* | Geist Ryan<br>Polonius Arthur | |
| 16. Okt. 1753 | DL. | | Garrick | König Davies<br>Polonius Taswell<br>Osrick Woodward<br>1. Totengr. Yates<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Cibber | Garrick spielte Hamlet 2 mal |
| 30. Okt. 1753<br>19. April 1754 | CG.<br>„ | | Barry<br>Barry | Königin Mrs. Elmy<br>Ophelia Miss Kennedy | Dazu: *'Miss in her Teens'* |
| 16. Okt. 1754<br>20. März 1755 | DL.<br>„ | | Garrick<br>Garrick | Polonius Woodward<br>Königin Mrs. Pritchard | Benefiz von Woodward |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Ophelia Mrs. Cibber | Dazu: *'Marplot in Lisbon'*. Garrick spielte Hamlet 2 mal |
| 24. Okt. 1754 | CG. | | Sheridan | König Sparks<br>Polonius Arthur<br>Laertes Dyer<br>Geist Ryan<br>Königin Mrs. Elmy<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 2. Nov. 1754 | „ | | Sheridan | Ophelia Mrs. Chambers | ⟨zum 1. Mal⟩ Dazu: *'Lying Valet'* |
| 16. Jan. 1755 | „ | | Sheridan | Osrick Cibber jun.<br>1. Totengr. Shuter | |
| 3. März 1755 | „ | | Sheridan | | |
| 4. April 1755 | „ | | Murphy | | ⟨zum 1. Mal⟩ Benefiz von Murphy |
| 29. Jan. 1755 | SA. | *Victor u. Sowdon* | Barry a. G. | | |
| 4. Okt. 1755 | DL. | | Garrick | | |
| 2. Dez. 1755 | „ | | Garrick | Ophelia Miss Macklin | ⟨zum 1. Mal⟩ |
| 14. Febr. 1756 | „ | | Garrick | Ophelia Mrs. Cibber | |
| 20. April 1756 | „ | | Holland | Polonius Woodward<br>Ophelia Miss Macklin | Wahrscheinlich Holland's Benefiz |
| 27. Mai 1756 | „ | | Garrick | | Dazu: *'Englishman in Paris'* Garrick spielte Hamlet 4 mal |
| 12. Nov. 1755 | CG. | | Barry | Königin Mrs. Woffington<br>Ophelia Mrs. Vincent | |
| 8. März 1756 | „ | | *Barry* | Polonius Arthur | Benefiz von Foote. Dazu: *'Englishman returned from Paris'* |
| 5. April 1756 | „ | | *Barry* | Polonius Arthur | Benefiz von Arthur |
| 3. Nov. 1756 | DL. | | Garrick | | |
| 13. Dez. 1756 | „ | | Garrick | Osrick Palmer | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 3. Mai 1757 | DL. | | Holland | | Dazu: *'Lying Valet'* Garrick spielte Hamlet 3 mal |
| 16. Febr. 1757 | CG. | | Barry | 1. Totengr. Shuter | |
| 22. März 1757 | „ | | Smith | | ⟨zum 1. Mal⟩ |
| Ende Ok. 1756 | SA. | | Sheridan | | |
| 24. Sept. 1757 | DL. | | Garrick | Polonius Taswell<br>Osrick Palmer<br>Geist Berry<br>1. Totengr. Yates<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Cibber | |
| 29. Nov. 1757 | „ | | Garrick | Ophelia Miss Macklin | |
| 30. März 1758 | „ | | Mossop ⟨zum 1. Mal⟩ | | Benefiz von Mossop<br>Dazu: *'The Upholsterer'* |
| 8. April 1758 | „ | | Mossop | | |
| 29. Mai 1758 | „ | | Garrick | | Garrick spielte Hamlet 3 mal |
| 8. Okt. 1757 | CG. | | Ross | Königin Mrs. Elmy | |
| 20. Jan. 1758 | „ | | Barry | | |
| 18. Mai 1758 | „ | | Ross | | |
| 24. Okt. 1757 | SA. | | Sheridan | | |
| 6. Febr. 1758 | „ | | Sheridan | | |
| 26. Sept. 1758 | DL. | | Garrick | | |
| 17. April 1759 | „ | | Fleetwood | Laertes Obrien<br>Ophelia Mrs. Cibber | Benefiz von Fleetwood.<br>Dazu: *'Prolog auf Shakespeare'* gespr. von Garrick |
| 23. Mai 1759 | „ | | Mossop | | |
| 30. Okt. 1758 | CG. | | Ross | Geist Ryan | |
| 3. Nov. 1758 | CS. | *Barry u. Woodward* | Barry | | |
| 29. Sept. 1759 | DL. | | Garrick | | |
| 27. Nov. 1759 | „ | | Fleetwood | Ophelia Mrs. Cibber | Garrick spielte Hamlet 2 mal |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 18. März 1760 | CG. | | Smith | | Benefiz von Smith. Dazu: *'Country Wake'* |
| 27. Nov. 1760 | DL. | | Sheridan | | |
| 10. Dez. 1760 | „ | | Sheridan | | |
| 9. März 1761 | „ | | Sheridan | | |
| 9. April 1761 | „ | | Holland | | DazuGarrick's *'Guardian'* |
| 3. Juni 1761 | „ | | Garrick | Polonius Blakes<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs.Cibber | |
| 1. Okt 1760 | CG. | | Ross | Ophelia Miss Macklin | |
| 15. Sept. 1761 | DL. | | Holland | | |
| 13. Okt. 1761 | „ | | Garrick | Polonius Weston<br>Laertes Blakes<br>Osrick King<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs.Cibber | |
| 24. Nov. 1761 | „ | | Garrick | | |
| 19. Jan. 1762 | „ | | Holland | | |
| 4. Mai 1762 | | | Holland | | |
| 10. Okt. 1761 | CG. | | Ross | | |
| 22. Dez. 1761 | „ | | Sheridan | Horatio Hull | |
| 6. Okt. 1762 | DL. | | Garrick | | |
| 4. April 1763 | „ | | Holland | Polonius Blakes<br>Laertes Lee<br>Osrick Palmer<br>Geist Garrick<br>1.Totengr. Yates<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs.Cibber | Benefiz von Palmer. Dazu: *'High Life below Stairs'*<br>Garrick spielte Hamlet 3 mal |
| 27. Sept. 1762 | CG. | *Beard* | | Königin Mrs.Lewis | Dazu Shuter's *'Scapin'* |
| 18. Mai 1763 | „ | | Ross | König Walker<br>Polonius Stamper<br>Osrick Dyer<br>Ophelia Miss Macklin | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 20. Sept. 1763 | DL. | | Holland | König Love<br>Polonius Baddeley ⟨zum 1. Mal⟩<br>Horatio Havard<br>Geist Bransby<br>Ophelia Mrs. Hopkins | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 16. Mai 1764 | „ | | Holland | Polonius Baddeley<br>Geist Powell ⟨zum 1. Mal⟩ | Benefiz des *'First Gallery Keeper'* |
| 29. März 1764 | CG. | | | Polonius Shuter<br>Geist Walker<br>1. Totengr. Dunstall<br>2. Totengr. Costollo<br>Königin Mrs. Ward | ⟨zum 1. Mal⟩ |
| ? Nov. 1763 | CS. | | Sheridan | Königin Mrs. Fitzhenry | |
| 27. Sept. 1764 | DL. | | | Ophelia *'by a young Gentlewoman'* ⟨wahrscheinlich Mrs. Baddeley⟩ | |
| 27. April 1765 | „ | | | Königin Mrs. Hopkins<br>Ophelia Mrs. Baddeley | |
| 19. Sept. 1764 | CG. | | | | Dazu: *'Lethe'* |
| 13. Jan. 1766 | DL. | | Holland | Osrick Dodd | |
| 28. April 1766 | „ | | | | Dazu: *'Devil to Pay'* |
| 18. Sept. 1765 | CG. | | | | |
| 11. Nov. 1765 | „ | | | | |
| 12. Mai 1766 | „ | | | 2. Totengr. Costollo | ⟨sein letztes Auftreten, †9. Aug. 1766⟩ |
| 23. Sept. 1766 | DL. | | Cautherley | | |
| 7. Nov. 1766 | „ | | Garrick | König Love<br>Polonius Baddeley<br>Laertes Aikin<br>Geist Bransby<br>1. Totengr. Yates<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Baddeley | Dazu: *'Virgin Unmasked'* |
| 28. Mai 1767 | „ | | Garrick | | |
| 30. Okt. 1766 | CG. | | | | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 1766/67 | CS. | *Barry* | Sheridan | | |
| 1766/67 | „ | | Sheridan | | |
| 15. Sept. 1767 | DL. | | | | |
| 13. Jan. 1768 | „ | | Garrick | Osrick Dodd<br>Lucianus Weston<br>Königin Mrs. Pritchard<br>Ophelia Mrs. Baddeley | Dazu *'Deuce is in him'* |
| 29. Febr. 1768 | „ | | Garrick | | |
| 4. April 1768 | „ | | Holland | Osrick Dodd<br>1. Totengr. Parsons<br>Königin Mrs. Pritchard<br>⟨zum letzten Mal, † in Bath i. Aug. 1768⟩ | Benefiz von Palmer. Dazu: *'Absent Man'* |
| 31. Mai 1768 | „ | | Garrick | | Zum Besten des Theater-Pensionsfonds |
| 25. April 1768 | CG. | *Colman usw.* | W. Powell ⟨zum 1. Mal⟩ | König Gibson<br>Polonius Shuter<br>Geist Bensley<br>Königin Mrs. Yates<br>Ophelia Miss Macklin | Benefiz von Bensley<br>⟨nur in dieser Vorstellung!⟩ |
| Frühjahr 1768 | CS. | *Mossop* | Sheridan | | |
| 3. Febr. 1769 | DL. | | Garrick | | |
| 1. Jan. 1769 | CG. | | Smith | Horatio Hull<br>Königin Mrs. Ward | |
| 16. Febr. 1769 | „ | | Powell | | Benefiz von Powell |
| 27. Febr. 1769 | „ | | Powell | | |
| 31. März 1769 | „ | | Powell | | |
| Herbst 1768 | SA. & CS. | *Mossop* | *Sheridan* | Polonius Saunders<br>Königin Mrs. Wright | ⟨= frühere Miss Reynolds⟩ |
| 19. Sept. 1769 | DL. | | | | |
| 2. Mai 1770 | „ | | Cautherley | Polonius Love<br>Laertes Brereton<br>Ophelia Miss Radley | ⟨zum 1. Mal⟩<br>⟨zum 1. Mal⟩<br>⟨zum 1. Mal⟩ |
| 27. Nov. 1769 | CG. | | Smith | Geist Bensley | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 22. Mai 1770 | CG. | | *Smith* | 1. Totengr. Quick | Benefiz von Quick und drei Kollegen. Dazu: *'Catherine and Petruchio'* |
| 1770 | Cap. S. | *Dawson* | *Lewis* | Ophelia Miss Ashmore | |
| 3. Okt. 1770 | DL. | | Cautherley | | Dazu: *'Jubilee'*. Beide Stücke wurden im Laufe der Saison öfter wiederholt |
| 3. Dez. 1770 | CG. | | Smith | | |
| 29. April 1771 | „ | | *Smith* | Königin Miss Miller (Zum 1. Mal) | Benefiz von Garton. Dazu: *'Merry Counterfeit'* |
| 9. Nov. 1771 | DL. | | | Ophelia Mrs. Morland | |
| 23. Dez. 1771 | „ | | Garrick | Ophelia Mrs. Abington | |
| 8. Jan. 1772 | „ | | Garrick | Ophelia Mrs. Abington | |
| 5. Febr. 1772 | „ | | Garrick | Ophelia Mrs. Abington | |
| 25. Sept. 1771 | CG. | | Smith | Ophelia Mrs. Mattocks (Zum 1. Mal) | Dazu *'Midas'* |
| 21. April 1772 | „ | | *Smith* | Polonius Baddeley (a. G. von DL.) | Dazu: *'Chrononhotonthologos'* |
| 17. Aug. 1772 | Liverpool | | Wroughton | Polonius Quick<br>Horatio Palmer | |
| 1771/72 | CS. | | Sheridan | | |
| 18. Dez. 1772 | DL. | | Garrick | Königin Jefferson<br>Polonius Baddeley<br>Horatio Packer<br>Laertes J. Aikin<br>Geist Bransby<br>Königin Mrs. Hopkins<br>Ophelia Mrs. Smith (Zum 1. Mal) | Garrick's „Bühnenbearbeitung Hamlets" |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 21. Dez. 1772 | DL. | | *Garrick* | | „Bühnenbearbeitung" |
| 23. Dez. 1772 | „ | | *Garrick* | | „Bühnenbearbeitung" |
| 10. Febr. 1773 | „ | | Garrick | | „Bühnenbearbeitung" Dazu: *'Polly Honeycombe'* |
| 26. Okt. 1772 | CG. | | *Smith* | | |
| 19. Mai 1773 | „ | | *Smith* | | Dazu: *'Polly Honeycombe'* |
| 6. Okt. 1772 | Bath | *Arthur* | Courtney[1] | Polonius Edwin | Dazu: *'Ladies Frolic'*. ⟨Courtney ist Pseudonym fürHenderson⟩ |
| 13. Okt. 1772 | „ | | Courtney | | Dazu: *'Mock Doctor'* |
| 24. Nov. 1772 | „ | | Courtney | | Dazu: *'Harlequin at Stockwell'* |
| 22. Dez. 1772 | „ | | Courtney | 1.Totengr. Edwin | |
| 19. Jan. 1773 | „ | | Henderson | | |
| 28. Jan. 1773 | „ | | Henderson | | |
| 25. Mai 1773 | „ | | Henderson | | |
| 8. Febr. 1774 | DL. | | Garrick | | Garrick spielte H. 3 mal |
| 18. Okt. 1773 | CG. | | | Ophelia Miss Macklin | |
| 3. Mai 1774 | „ | | *'by a Gentleman'* | | Benefiz von Mr. und Mrs. Kniveton |
| 26. Okt. 1773 | Bath | | Henderson | Polonius, 1.Totengr. } Blisset | |
| 29. Jan. 1774 | „ | | Henderson | | |
| 4. Okt. 1774 | DL. | | Smith | | „Bühnenbearbeitung" |
| 2. Dez. 1774 | „ | | *Smith* | | |
| 12. Dez. 1774 | „ | | Smith | | |

[1] Angekündigt als: *'A young Gentleman, being his 1st Appearance on any stage.'*

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 3. Jan. 1775 | CG. | | *'by a Gentleman being his first appearance in Europe'* | König Clarke<br>Polonius Shuter<br>Horatio Hull<br>Laertes Wroughton ⟨Zum 1. Mal⟩<br>Osrick Lee Lewes<br>Geist Bensley<br>1. Totengr. Dunstall<br>Königin Mrs. Hull ⟨Zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Mrs. Mattocks | |
| 20. Febr. 1775 | „ | | Melmoth ⟨Zum 1. Mal⟩ | Königin Mrs. Melmoth ⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 1. Dez. 1774 | Bath | | Henderson | | |
| 20. Dez. 1774 | „ | | Henderson | | |
| 23. Okt. 1775 | DL. | | Smith | | |
| 8. Dez. 1775 | „ | | Garrick | | |
| 27. April 1776 | „ | | Garrick | | |
| 30. Mai 1776 | „ | | Garrick ⟨Zum letzten Mal⟩ | König Jefferson<br>Polonius Baddeley<br>Geist Bransby<br>Königin Mrs. Hopkins<br>Ophelia Mrs. Smith | „Bühnenbearbeitung". Zu Gunsten des Theater-Pensionsfonds |
| 29. Dez. 1775 | CG. | | Sheridan | Polonius Quick<br>Geist Aikin<br>Königin Mrs. Hunter | |
| 3. Febr. 1777 | DL. | *Sheridan* | Lacy ⟨Zum 1. Mal⟩ | Geist Reddish ⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 17. Okt. 1776 | CG. | *Colman* | Lewis ⟨Zum 1. Mal⟩ | König Clarke<br>Polonius Quick<br>Horatio Hull<br>Osrick Lee Lewes<br>Geist Aikin<br>1. Totengr. Dunstall<br>Königin Mrs. Jackson ⟨Zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Mrs. Mattocks | Dazu *'Golden Pippin'* |
| 27. Juni 1777 | Hay. | *Colman* | Henderson | Osrick Palmer ⟨?⟩ | Henderson spielte H. 9 mal |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 31. Okt. 1776 | Bath | | Henderson | Polonius } Edwin<br>1.Totengr. } | Dazu: *'Two Misers'* |
| 23. Juli 1777 | Liverpool | | Lewis | Polonius Wilson<br>Osrick Lee Lewes<br>Geist Clinch<br>Königin Mrs.Siddons<br>Ophelia Mrs.Wilson | |
| 30. Sept. 1777 | DL. | | Henderson ⟨Zum 1. Mal in DL.⟩ | Horatio Farren ⟨Zum 1. Mal⟩<br>Geist Palmer<br>Ophelia Mrs. Robinson ⟨Zum 1. Mal⟩ | „Bühnenbearbeitung" |
| 1777/8 | Bath | | Dimond | | |
| 19. Sept. 1778 | DL. | | Henderson | | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 12. Okt. 1778 | CG. | | Reddish ⟨Zum 1. Mal⟩ | König Clarke<br>Polonius Quick<br>Horatio Hull<br>Osrick Lee Lewes<br>Geist Aikin<br>1.Totengr. Dunstall<br>Königin Mrs. Jackson<br>Ophelia Mrs. Mattocks | |
| 26. April 1779 | „ | | Henderson ⟨von DL. a. G.⟩ | Polonius Wilson<br>1.Totengr. Quick | Benefiz von Quick. Dazu: *'Dr. Last in his Chariot'* |
| 17. Nov. 1778 | Bath | | Henderson ⟨a. G.⟩ | Geist Grist<br>Königin Mrs. Siddons | Mrs. Siddons spielte die Königin 2 mal |
| 18. Sept. 1779 | DL. | | Smith | | Eröffn.-Vorst. der Saison. Garrick's „Bühnenbearbeitung" |
| 21. April 1780 | „ | | Bannister, jun. ⟨Zum 1. Mal⟩ | Geist Henry | Benefiz von Bannister. *'as written by Shakespeare.' (!)* Garrick's „Bühnenbearbeitung" verschwindet vom Spielplan. Dazu: *'Critic'* |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 22. Nov. 1779 | CG. | | Henderson | | |
| 25. April 1780 | „ | | *Henderson* | | Dazu: *'Siege of Gibraltar'* |
| 17. Aug. 1780 | Hay. | | Bannister | Polonius Wilson<br>Geist Bensley<br>Königin Miss Sherry<br>Ophelia Miss Harper ⟨zum 1. Mal⟩ | Benefiz von Bannister |
| 16. Juni 1780 | Liverpool | | Henderson | | |
| 16. Sept. 1780 | DL. | | Bannister | Geist Palmer<br>Ophelia Mrs. Baddeley | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 26. Okt. 1780 | CG. | | *Henderson* | Königin Mrs. Webb<br>Ophelia Miss Satchell | |
| 1. Jan. 1781 | „ | | Henderson | Königin Miss Green ⟨zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Mrs. Mattocks | |
| 27. Juni 1781 | Bristol ⟨Bath-Ensemble ab 11. Juni in Br.⟩ | *Arthur* | Mrs. Siddons *('for that night only')* Zum 1. Mal in Br., aber 6. Wiederholg. d. Rolle | Güldenstern Siddons<br>Königin Miss Kemble | Benefiz von Miss Kemble u. Mr. Siddons. *'Hamlet altered partly by Garrick and partly by Lee.'* Mrs. Siddons spielte Königin in H. 2 mal, Hamlet 1 mal |
| 25. Sept. 1781 | DL. | | Smith | | Eröffn.-Vorst. der Saison. Dazu: *'Camp'* |
| 31. Dez. 1781 | CG. | | | Ophelia Miss Satchell | |
| 4. Febr. 1782 | „ | | | Polonius Edwin | |
| 11. Dez. 1782 | DL. | | | | Dazu: *'Best Bidder'* |
| 6. Juni 1783 | Hay. | | Williamson ⟨1. Auftreten in Lo.⟩ | Polonius Edwin<br>Osrick Riley ⟨zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Mrs. Bannist | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 1782/3 | Bath | | Dimond | | |
| 30. Sept. 1783 | DL. | | Kemble (1. Auftreten in Lo.) | | Dazu: *'High Life below Stairs'*. *'Hamlet'* wurde die drei nächsten Vorstellungsabde. wiederholt |
| 27. Dez. 1783 | „ | | | | Kemble spielte Hamlet 12 mal |
| 13. Sept. 1784 | Hay. | | Lacy (zum 1. Mal) | | |
| 10. Febr. 1784 | Bath | | *Dimond* | | Benefiz von Dimond. Dazu: *'Three Weeks after Marriage'* |
| 19. Juli 1784 | (Ab 7. Juni in Bristol) | | *Dimond* | Ophelia Mrs. Simpson | Benefiz v. Mrs. Keasberry. Letzte Vorst. der Saison |
| 15. Febr. 1785 | CG. | | Holman (zum 1. Mal) | Osrick Bonnor<br>Ophelia Mrs. Bannister | Benefiz von Holman |
| 22. April 1785 | „ | | Holman | König Clarke<br>Polonius Edwin<br>Horatio Farren<br>Geist Hull<br>1. Totengr. Quick<br>Königin Mrs. Batls | Benefiz v. Hull |
| 9. Okt. 1784 | Bath | | Williamson | | |
| 28. Dez. 1785 | DL. | | Kemble | König Packer<br>Polonius Baddeley<br>Horatio Staunton<br>Laertes Barrymore<br>Osrick R. Palmer<br>Geist Bensley<br>1. Totengr. Parsons<br>Königin Mrs. Hopkins<br>Ophelia Miss Field | |
| 15. Mai 1786 | „ | | *Kemble* | Ophelia Mrs. Siddons *('for that night only'; Mrs. S. did not act Ophelia a second time.)* | Benefiz von Mrs. Siddons. Dazu: *'Comus'* |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 23. Sept. 1785 | CG. | | | | |
| 11. Jan. 1787 | DL. | | *Kemble* | 1. Totengr. Suett<br>Königin Mrs. Ward | |
| 18. Mai 1787 | Hay. | | Browne ⟨1. Auftreten in Lo.⟩ | König S. Kemble<br>Polonius } Moss<br>1. Totengr. }<br>Geist Williamson<br>Königin Mrs. Bulkley<br>Ophelia Mrs. S. Kemble<br>⟨1. Auftr. in Hay.⟩ | Erste überlieferte Vorst. |
| 14. Nov. 1786 | Bath | | Dimond | Polonius Blisset<br>Geist Murray | Dazu: *'Humourist'* |
| 31. Dez. 1787 | DL. | | *Kemble* | Königin Mrs. Ward | |
| 12. Febr. 1788 | Bath | | *Dimond* | | Benefiz von Dimond |
| 28. Febr. 1788 | York | | | Horatio Fawcett | |
| 30. Sept. 1788 | DL. | | Kemble | | |
| 16. Nov. 1789 | CG. | | Holman | Polonius Edwin<br>Horatio Farren<br>Osrick Bernard<br>Geist Aikin<br>Königin Mrs. Pope ⟨zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Mrs. Achmet ⟨zum 1. Mal⟩ | |
| 2. Juni 1790 | „ | | Holman | König Hull<br>Ophelia Mrs. Billington<br>⟨Rest wie a. 16. Nov.⟩ | Benefiz von Mrs. Billington |
| 13. Dez. 1790 | CG. | | *Holman* | Polonius Wilson<br>Laertes Fennell<br>Königin Mrs. Bernard<br>Ophelia Mrs. Esten | Dieser Vorst. scheint mindestens eine bereits vorhergegangen zu sein. Bei Genest ⟨7, 25⟩ findet sich die Bemerkung *'rest as before'*, ohne daß er von dieser vorhergehenden Vorst. Notiz genommen hätte. |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 17. Okt. 1791 | CG. | | *Holman* | Laertes Harley ⟨zum 1. Mal⟩<br>Osrick Marshall<br>Königin Mrs. Fawcett | Gleichfalls: *'rest as before'* ⟨Ge., **7**, 63⟩ |
| 27. Dez. 1792 | CG. | | Holman | König Hull<br>Polonius Munden *('Munden was very happy in Polonius.'* Ge., **7**, 101.*)*<br>Horatio Farren<br>Osrick Marshall<br>Geist Harley<br>1. Totengr. Quick<br>Königin Mrs. Fawcett<br>Ophelia Mrs. Esten | |
| 1792/93 | Bath | | *Dimond* | Osrick Knight | |
| 9. Okt. 1793 | CG. | | *Holman* | Horatio Harley<br>Osrick Bernard<br>Geist Farren<br>Königin Mrs. Pope<br>Ophelia Miss Poole ⟨zum 1. Mal⟩ | |
| 10. Mai 1794 | „ | | Pope | | Benefiz v. Pope |
| 1793/4 | Bath | | *Dimond* | Laertes Elliston | |
| 13. Okt. 1794 | CG. | | *Holman* | Horatio Harley<br>Laertes Middleton | |
| 18. Aug. 1795 | Hay. | | Bannister *('for that night only')* | Polonius Suett<br>Osrick Wathen<br>Geist Bensley<br>1. Totengr. Fawcett<br>Königin Mrs. Marlowe<br>Ophelia Mrs. S. Kemble | Benefiz von Bannister. *'Not acted 8 years, Hamlet'* |
| 29. April 1796 | DL. | | Wroughton | König Packer<br>Polonius Dodd ⟨zum 1. Mal⟩<br>Horatio Whitfield<br>Laertes C. Kemble<br>Osrick Bannister jr. *('for that night only.')*<br>Geist Bensley | Benefiz v. King. Dazu: *'Wedding Day'* |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | 1. Totengr. King ⟨zum 1. Mal⟩<br>Königin Mrs. Siddons ⟨zum 1. Mal in DL.⟩<br>Ophelia Mrs. Jordan ⟨zum 1. Mal⟩ | |
| 12. Mai 1796 | DL. | | Mrs. Powell *('for that night only')* | Osrick R. Palmer<br>Geist Palmer *('for that night only')*<br>Königin Miss Morris ⟨von CG.⟩<br>⟨Rest wie a. 29. April⟩ | Benefiz von Mrs. Powell. Dazu: *'Follies of a Day'* |
| 27. Mai 1796 | „ | | Holman ⟨v. CG. a. G.⟩ | Geist Palmer<br>Königin Mrs. Powell<br>⟨Rest wie vorher⟩ | Benefiz von Sedgwick. Dazu: *'Rosina'* |
| | „ | | J. Palmer ⟨zum 1. Mal⟩ | Geist J. Aikin ⟨zum 1. Mal⟩<br>⟨Rest wie vorher⟩ | Benefiz von R. Palmer und Russel. Dazu R. Palmer's: *'Bucks have at you all'* und *'Follies of a Day'* |
| 19. Okt. 1795 | CG. | | Cooper | König Richardson<br>Polonius Munden<br>Horatio Harley<br>Laertes Middleton<br>Osrick Bernard<br>Geist Toms<br>1. Totengr. Quick<br>Königin Mrs. Pope<br>Ophelia Mrs. Mountain | Dazu: *'Ghost'* |
| 11. Aug. 1796 | Hay. | | Bannister | | Benefiz v. Bannister's Vater |
| 24. Okt. 1796 | DL. | | Kemble | Polonius Suett<br>Osrick R. Palmer<br>Geist Wroughton<br>1. Totengr. King<br>Königin Mrs. Powell<br>Ophelia Mrs. Jordan | Dazu: *'Devil to Pay'* |
| 21. Juni 1796 | „ | | *Kemble* | 1. Totengr. Dowton ⟨zum 1. Mal⟩ | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 25. Mai 1797 | DL. | | Mrs. Powell *('by particular desire, and positively for that night only')* | Polonius Dowton<br>1. Totengr. King<br>Königin Miss Morris ⟨von CG.⟩<br>Ophelia Mrs. Jordan | Benefiz von Mrs. Powell |
| 12. Sept. 1796 | CG. | | | | Eröffn.-Vorst. der Saison. Dazu: *'Doldrum'* |
| 5. Okt. 1797 | DL. | | Kemble | Polonius Suett<br>1. Totengr. King | Dazu: *'Devil to Pay'* |
| 13. Nov. 1797 | „ | | *Kemble* | 1. Totengr. Dowton | |
| 8. Febr. 1798 | „ | | *Kemble* | Polonius Dowton<br>1. Totengr. Wewitzer | |
| 25. Sept. 1797 | CG. | | Holman | König Waddy<br>Geist Murray<br>Königin Miss Chapman<br>Ophelia Mrs. Mountain | |
| 28. April 1798 | „ | | Johnston ⟨zum 1. Mal⟩ | Horatio Egerton | Benefiz von Johnston. Dazu: *'Hooly and Fairly'* |
| 3. Sept. 1798 | Hay | | Johnston | Osrick R. Palmer<br>Geist Barrymore<br>1. Totengr. Suett<br>Ophelia Mrs. Johnston ⟨1. Auftreten⟩ | |
| 4. Okt. 1798 | DL. | | *Kemble* | Polonius Dowton<br>Geist Barrymore | Dazu: *'Apprentice'* |
| 17. Sept. 1798 | CG. | | *Johnston* | Ophelia Mrs. Johnston ⟨1. Auftr. in CG.⟩ | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 5. März 1799 | Bath | | Elliston ⟨zum 1. Mal⟩ | Geist Harley | Benefiz von Elliston. Dazu: *'Wandering Jew'* |
| 19. Sept. 1799 | DL. | | *Kemble* | Ophelia Miss Biggs ⟨zum 1. Mal⟩ | Eröffn.-Vorst. der Saison |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 16. Sept. 1800 | DL. | *Kemble (Sheridan, Harris)* | Kemble | Polonius Dowton<br>Osrick R. Palmer<br>Geist Cory<br>1. Totengr. King<br>Königin Mrs. Powell<br>Ophelia Miss Biggs | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 20. Okt. 1800 | „ | | *Kemble* | Laertes C. Kemble<br>Geist Wroughton<br>Ophelia Mrs. S. Kemble<br>*('for that night only')* | Dazu: *'Agreeable Surprise'* |
| 29. Sept. 1800 | CG. | | Brunton | Polonius Munden<br>Osrick Farley<br>Geist Murray<br>1. Totengr. Emery<br>Königin Miss Chapman<br>Ophelia Mrs. Johnston | Dazu: *'Daphne and Amintor'* |
| 21. April 1801 | „ | | Pope | | Benefiz v. Pope |
| 4. Juni 1801 | „ | | Lacy jr. ⟨1. Auftreten in Lo.⟩ | | |
| 15. Sept. 1801 | DL. | | Kemble | Ophelia Miss Biggs | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 4. Juni 1802 | „ | | Mrs. Powell *('for that night only')* | 1. Totengr. Suett<br>Königin Mrs. Ansell ⟨= frühere Mrs. Yates⟩<br>Ophelia Mrs. Jordan | Benefiz von Mrs. Powell |
| 12. Okt. 1801 | CG. | | H. Siddons | | |
| 7. März 1803 | DL. | *Sheridan und Bannister* | Cooper ⟨zum 1. Mal⟩ | | |
| 19. Mai 1803 | „ | | C. Kemble ⟨zum 1. Mal⟩ | | Benefiz von C. Kemble<br>Cooper spielte Hamlet 2 mal |
| 27. Sept. 1802 | CG. | | Cooke ⟨zum 1. Mal⟩ | Polonius Munden<br>Osrick Farley<br>Geist Cory ⟨zum 1. Mal⟩ | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 2. Febr. 1803 | CG. | | Caul-field ⟨1. Auf-treten im Theater⟩ | | Cooke spielte Hamlet 2 mal |
| 9. Okt. 1802 | Bath | *Dimond* | Elliston | | Dazu: *'Two Strings to Your Bow'* |
| 14. April 1803 | „ | | Kemble a. G. | | |
| 28. April 1803 | „ | | Kemble a. G. | | |
| 10. Mai 1803 | „ | | Kemble a. G. | | |
| 24. Sept. 1803 | CG. | *Kemble* | Kemble ⟨1. Auf-treten in CG. | Osrick Farley | |
| 13. Febr. 1804 | „ | | *Kemble* | Polonius Suett ⟨von DL.⟩ | |
| 11. Juni 1804 | „ | | *Kemble* | Geist Cooke ⟨zum 1. und einzigen Mal⟩ | |
| 14. Febr. 1804 | Bath | | Caul-field | | |
| 24. Nov. 1804 | DL. | | Elliston ⟨zum 1. Mal in DL.⟩ | | Elliston spielte Hamlet 5 mal |
| 14. März 1805 | „ | | Young Roscius ⟨zum 1. Mal⟩ | | Y. R. spielte Hamlet 7 mal |
| 22. Okt. 1804 | CG. | | Kemble | Geist Cooke Mönch Hull | ⟨Mönch = Totengr.⟩ |
| 29. April 1805 | „ | | Master Betty | Geist Murray | Master Betty = Young Roscius von DL. |
| 23. Mai 1805 | „ | | Master Betty | | Benefiz- und letzte Vorst. v. Master Betty *'with an address to the audience'* |
| 31. Dez. 1805 | DL. | | Young Roscius | | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 27. Nov. 1805 | CG. | | Kemble | Polonius Munden<br>Laertes Brunton<br>Osrick Farley<br>Totengr. Emery<br>Mönch Hull<br>Ophelia Mrs. Johnston | |
| ⟨9. April 1806 | „ | | Master Betty | Polonius Liston⟩ | *'Master Betty was taken ill, and the play was changed to the Chances'* ⟨Ge., 8, 3⟩ |
| 12. Aug. 1806 | Hay. | | Rae | Polonius Mathews<br>1. Totengr. Liston | Benefiz v. Rae |
| 28. Jan. 1806 | Bath | | Rae ⟨1. öfftl. Auftr.⟩ | | Auch Master Betty spielte H. |
| 16. Sept. 1806 | DL. | | Elliston | Polonius Cherry | |
| 7. März 1807 | CG. | | *Kemble* | Geist Pope ⟨zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Miss Bolton | |
| 26. Mai 1807 | „ | | Kemble | Horatio Murray<br>Laertes C. Kemble<br>Ophelia Mrs. C. Kemble ⟨zum 1. Mal⟩ | Benefiz von Mr. und Mrs. C. Kemble. Dazu: *'Personation'* |
| 22. Juni 1807 | Hay. | | Young ⟨1. Auftreten in Lo.⟩ | Polonius Mathews<br>Osrick De Camp<br>1. Totengr. Liston<br>Königin Mrs. Lichfield | |
| 15. Sept. 1807 | „ | | Young | | Young spielte H. 8 oder 9 mal |
| 16. Okt. 1806 | Bath | | Holman | Ophelia Mrs. Creswell ⟨von Dublin⟩ | Auch Master Betty spielte Hamlet im Laufe d. Sais. |
| 6. Febr. 1808 | CG. | | Kemble | Polonius Munden | |
| 9. Mai 1808 | „ | | *Kemble* | Polonius Liston | |
| 23. Juni 1808 | Hay. | | *Young* | | Dazu: *'Catch him who can* |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 3. Okt. 1807 | Bath | | Young ⟨1. Auftreten in Bath⟩ | | | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 20. Sept. 1808 | DL. | | | | | |
| 5. Okt. 1808 | CG. | | Kemble | Geist | Pope | Die Vorstellg. fand, da das CG. Theater kurz vorher ⟨am 20. Sept.⟩ abgebrannt war, im *'Opera House in the Haymarket'* statt, ab 5. Dez. fanden die Vorst. in Hay. statt |
| 12. Dez. 1808 | „ | | Young | | | Young spielte Hamlet 3 mal, |
| 10. April 1809 | „ | | Kemble | Polonius | Blanchard | Kemble 4 mal |
| 6. Sept. 1809 | Hay. | | Young | Polonius<br>Geist | Mathews<br>Eyre | |
| 15. Okt. 1808 *'probably'* ⟨Ge., **8**, 155⟩ | Bath | | Young | | | |
| 18. Dez. 1809 | CG. | | Kemble | Geist | Egerton | |
| 9. April 1810 | „ | | C. Kemble | | | Young, der auf dem Zettel stand, erkrankte plötzlich u. C. Kemble sprang für ihn ein |
| 6. Juli 1810 | „ | | Kemble | Polonius<br>Königin | Liston<br>Mrs. Weston | |
| 13. Aug. 1810 | Hay. | | C. Kemble | Polonius<br>Laertes<br>Geist | Mathews<br>Stanley<br>Eyre | Dazu: *'Son in Law'* |
| 8. Okt. 1810 | CG. | | | | | |
| 30. Mai 1811 | „ | | Young | | | Benefiz von Young |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 25. Juli 1811 | CG. | | | | Zu Gunsten der britischen Gefangenen in Frankreich: *'With singing by Madame Catalani'* |
| 23. Sept. 1811 | CG. | | Kemble | Polonius Blanchard | |
| 29. Jan. 1812 | " | | Young | Königin Mrs. Powell | |
| 15. Juli 1812 | " | | C. Kemble | | |
| 20. Febr. 1812 | Bath | | Master Betty | | |
| 10. Okt. 1812 | DL. | | Elliston | König Powell<br>Polonius Dowton<br>Horatio Holland<br>Laertes Wallack<br>Osrick R. Palmer<br>Geist Raymond<br>1. Totengr. Wewitzer<br>2. Totengr. Penley<br>Königin Mrs. Brereton<br>Ophelia Miss Kelly | Dazu: *'Devil to Pay'* |
| 14. Nov. 1812 | " | | Rae ⟨von Liverpool. 1. Auft.⟩ | | |
| 30. April 1813 | " | | Sowerby | | |
| 7. Mai 1813 | " | | Sowerby | Geist Pope | |
| 19. Okt. 1812 | CG. | | Young | | |
| ⟨17. Juni 1813⟩ | " | | ⟨Mathews⟩ | ⟨König Blanchard⟩<br>⟨Horatio Hamerton⟩<br>⟨Laertes Simmons⟩<br>⟨Geist Taylor⟩<br>⟨Königin Mrs. Liston⟩<br>⟨Ophelia Mr. Liston⟩<br>*('positively for that night only')* | Poole's Hamlet-Travestie in 2 Akten ⟨Zum 1. Mal⟩. Benefiz von Mr. und Mrs. Liston |
| 3. Dez. 1812 | Bath | | Kemble | Königin Mrs. Weston | |
| 12. März 1814 | DL. | | Kean ⟨Zum 1. Mal⟩ | 1. Totengr. Bannister ⟨Zum 1. Mal⟩<br>Ophelia Miss Smith ⟨Zum 1. Mal⟩ | Kean spielte Hamlet 8 mal |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 4. Nov. 1813 | CG. | | Young | Ophelia Miss Mathews ⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 27. Jan. 1814 | „ | | Kemble | | |
| 11. Febr. 1814 | „ | | Kemble | | |
| 21. Mai 1814 | „ | | Kemble | Königin Mrs. Renaud ⟨= früh. Mrs. Powell⟩ Ophelia Miss Stephens | |
| 30. Mai 1814 | „ | | Young | | |
| 17. Juni 1814 | „ | | Young | | Dazu: *'Grand Alliance'* |
| 12. Okt. 1813 | Bath | | Young | Königin Mrs. Weston | |
| 13. Okt. 1814 | DL. | | Kean | Ophelia Mrs. Bartley ⟨= frühere Miss Smith⟩ | |
| 27. Okt. 1814 | „ | | Kean | Ophelia Mrs. Bartley | |
| 4. Febr. 1815 | „ | | *Kean* | Ophelia Miss L. Kelly | |
| 25. Febr. 1815 | „ | | *Kean* | | Dazu: *'Poor Relations'* |
| 9. Juni 1815 | „ | | *Kean* | Polonius Munden 1. Totengr. Dowton | Kean spielte Hamlet 7 mal |
| 15. Sept. 1814 | CG. | | Young | | |
| 27. Okt. 1814 | „ | | | | |
| 3. Jan. 1815 | Bath | | Mac-ready | Laertes Warde 1. Totengr. Chatterley Königin Mrs. Weston | |
| 26. Okt. 1815 | DL. | | Kean | Osrick S. Penley Geist Pope | |
| 11. Sept. 1815 | CG. | | Young | König Murray Polonius Bellamy ⟨von Norwich; 1. Auftr.⟩ Horatio Barrymore Laertes Abbott Geist Egerton 1. Totengr. Emery Königin Mrs. Renaud Ophelia Miss Mathews | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 18. Sept. 1815 | „ | | C. Kemble | Königin Mrs. Renaud | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 10. Juni 1816 | CG. | | Kemble *('last time'!)* | | |
| 3. Juli 1816 | Bath | | Kean | | |
| 24. Okt. 1816 | DL. | | Kean | Osrick S. Penley<br>Geist Bengough<br>1. Totengr. Harley<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 27. Febr. 1817 | „ | | *Kean* | Ophelia Miss Kelly | |
| 20. Juni 1817 | „ | | *Kean* | Ophelia Mrs. Alsop<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 10. Febr. 1817 | CG. | | Young | | |
| 21. Mai 1817 | „ | | Kemble *('last time'!)* | | |
| 11. Juni 1817 | „ | | Kemble *('last time'!)* | Ophelia Miss Stephens | Benefiz von Miss Stephens |
| 16. Juni 1817 | „ | | Kemble *('last time'!)* | | |
| 3. Jan. 1817 | Bath | | Kean | | |
| 17. April 1817 | „ | | Payne | | |
| 10. Dez. 1817 | DL. | | Fisher | Geist Pope<br>Ophelia Miss Kelly | Dazu: *'Lilliput'* |
| 10. Juni 1818 | „ | | Kean | | |
| 8. Sept. 1817 | CG. | | Young | Horatio Thornton | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 23. März 1818 | Bath | | Young | | |
| 17. Febr. 1819 | DL. | *S. Kemble* | Kean | Laertes Hamblin<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 19. Juli 1819 | CG. | | Young | | Letzte Vorst. der Saison |
| 13. April 1819 | Bath | | Young | | |
| 13. Dez. 1819 | DL. | *Elliston* | Kean | Polonius Munden<br>Horatio Hamblin<br>Osrick S. Penley<br>Geist Pope<br>1. Totengr. Dowton<br>Königin Mrs. Egerton | |
| 6. April 1820 | „ | | *'by a Gentleman'*<br>⟨1. Auft. i. Lo.⟩ | | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 17. Aug. 1820 | DL. | | Kean | | |
| 26. Aug. 1820 | „ | | Kean | | |
| 27. Sept. 1819 | CG. | | C. Kemble | | |
| 11. Okt. 1820 | Hay. | | *'by the Gentleman, who made so successful an impression in that character last season at DL.'* | König Younger<br>Polonius Terry | Dazu: *'Valentine and Orson'* |
| 30. Dez. 1819 | Bath | | Kean | Polonius W. Williams<br>Osrick Farren<br>Geist Warde<br>⟨Zum 1. Mal⟩<br>1. Totengr. Meadows | |
| 20. Nov. 1820 | DL. | | Wallack ⟨Zum 1. Mal⟩ | Polonius Munden<br>Geist Pope<br>1. Totengr. Harley<br>Königin Mrs. Egerton<br>Ophelia Miss Kelly | |
| 8. Juni 1821 | CG. | *C. Kemble* | Macready ⟨Zum 1. Mal⟩ | | Benefiz von Macready |
| 6. Juli 1821 | „ | | C. Kemble | Polonius W. Farren<br>*('for that night only')*<br>Ophelia Miss Dance<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | Dazu: *'Citizen'* |
| 27. Nov. 1820 | Bath | | Hamblin ⟨Zum 1. Mal⟩ | Königin Mrs. Weston<br>Ophelia Miss Jarman | |
| 22. Dez. 1820 | „ | | Young | | |
| 23. Nov. 1821 | DL. | | Kean | Polonius Munden<br>Horatio S. Penley | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 13. Mai 1822 | DL. | | | Geist Cooper ⟨Zum 1. Mal⟩<br>1.Totengr. Harley<br>Königin Mrs. Egerton<br>Ophelia Miss Kelly<br>Ophelia Miss P. Glover | |
| 24. Sept. 1821 | CG. | | Young | Polonius Blanchard<br>Geist Egerton<br>1.Totengr. Emery<br>Königin Mrs. Faucit<br>Ophelia Miss Foote<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 7. Jan. 1822 | Bath | | C. Kemble | | |
| 17. Okt. 1822 | DL. | | Young ⟨1. Auftreten in DL.⟩ | Polonius Terry<br>1.Totengr. Dowton<br>Ophelia Madame Vestris<br>⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 14. Dez. 1822 | „ | | Kean | | |
| 7. Okt. 1822 | CG. | | C. Kemble | 1.Totengr. Fawcett | |
| 7. Nov. 1822 | Bath | | Fisher | | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 19. Mai 1823 | „ | | Macready | | |
| 17. Okt. 1823 | DL. | | Macready | Geist Wallack | Dazu: *'Actress of All Work'* |
| 23. Febr. 1824 | „ | | Kean | | |
| 13. Okt. 1823 | CG. | | Young | Polonius Blanchard<br>Osrick Farley<br>Geist Egerton<br>1.Totengr. Fawcett<br>Königin Mrs. Faucit<br>Ophelia Miss M. Tree | |
| 23. Okt. 1824 | Hay. | *Morris* | Hamblin ⟨von Dublin⟩ | Polonius Williams<br>Osrick Vining<br>1.Totengr. Dowton | Dazu: *'Major of Garratt'* |
| 20. Febr. 1824 | Bath | *C. Palmer und Charlton* | Young | | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 17. März 1825 | DL. | | Kean | | |
| 4. Okt. 1824 | CG. | | C. Kemble | Laertes Cooper | |
| 18. April 1825 | „ | | Young | | |
| 8. Nov. 1824 | Bath | | Warde ⟨von Dublin⟩ | | |
| 25. Jan. 1826 | DL. | | Pelby ⟨von New-York u. Boston, 1. Auftr. in Engl.⟩ | Polonius Dowton<br>Geist Pope<br>1. Totengr. Harley<br>Königin Mrs. W. West ⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 17. Okt. 1825 | CG. | | C. Kemble | Königin Mrs. Bartley | |
| 28. Nov. 1825 | „ | | Serle ⟨von Brüssel, 1. Auftr. in Engl.⟩ | | |
| 3. April 1826 | Bath | | Young | | |
| 1. Febr. 1827 | DL. | | Kean | Geist Cooper | |
| 16. Okt. 1826 | CG. | | Young | Horatio Serle<br>Laertes Fitzharris<br>1. Totengr. Bartley<br>Ophelia Miss M. Glover | |
| 12. Dez. 1827 | DL. | | Macready | Polonius Dowton<br>Horatio Mude<br>Osrick Browne<br>Geist Cooper<br>1. Totengr. Harley<br>Königin Mrs. W. West<br>Ophelia Miss Love ⟨Zum 1. Mal⟩ | |
| 8. Okt. 1827 | CG. | | Young | Geist Warde<br>Ophelia Miss Kelly | |
| 30. Nov. 1827 | „ | | *(Fawcett)* | | Benefiz von Fawcett. Hamlet, 3. Akt Rich. II., 3. Akt usw. |
| ⟨29. März 1828⟩ | „ | | | | |
| 1. Febr. 1828 | Bath | | Macready | | |

| Datum | Theater | Direktion | Hamlet | Übrige Besetzung | Bemerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. Okt. 1828 | DL. | | Young | Polonius Terry<br>Horatio Aitken<br>Laertes Lee<br>Ophelia Miss Kelly | Eröffn.-Vorst. der Saison.<br>Dazu: *'Simpson & Co.'* |
| 1. Dez. 1828 | „ | | | Polonius W. Farren<br>⟨Zum 1. Mal⟩<br>Laertes J. Vining<br>Ophelia Miss Love | |
| 29. Dez. 1828 | CG. | | C. Kemble | Ophelia Miss Jarman | |
| 1. Okt. 1829 | DL. | | Young | Geist Cooper<br>Ophelia Miss Faucit<br>⟨1. Auftr. in DL.⟩ | Eröffn.-Vorst. der Saison |
| 22. März 1830 | „ | | Kean | | |

Druck von R. Borkmann, Weimar.